

**ANDRÉ L. M. L. DE SCOVILLE**

**ABRINDO O ARQUIVO: RELAÇÕES ENTRE PERSONAGEM E  
ESPAÇO NAS NARRATIVAS DE VICTOR GIUDICE**

**Dissertação apresentada como  
requisito parcial para obtenção de  
grau de mestre. Curso de Pós-  
Graduação em Letras, Área de  
Estudos Literários, Setor de  
Ciências Humanas, Letras e Artes,  
Universidade Federal do Paraná.  
Orientador: Prof. Dr. Paulo Cesar  
Venturelli.**

**CURITIBA**

**2004**

Para Carla.

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela bolsa de estudos que possibilitou a realização deste trabalho.

A Renata Del Giudice.

Ao Paulo Venturelli.

Aos colegas de curso e de grupo de estudos.

Aos professores e funcionários do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFPR e, em especial, aos professores Marilene Weinhardt, Regina Przybycien, Liana Leão, Anamaria Filizola, Marta Moraes da Costa, Benito Rodriguez e Marco Antonio Chaga.

Ao amigo e professor Paulo Soethe.

Ao Ricardo Petracca.

A Maria Cecília, Francis e Eduardo.

A Priscila e Felipe.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE ABREVIATURAS.....</b>	<b>v</b>
<b>RESUMO.....</b>	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>vii</b>
<b>CONHECENDO GIUDICE.....</b>	<b>1</b>
<b>1. DA CIDADE E DO BAIRRO.....</b>	<b>9</b>
1.1 ESPAÇO E LITERATURA: IMAGENS DO RIO.....	9
1.2 OS LUGARES DE GIUDICE.....	19
<b>2. DO HOMEM NA CIDADE.....</b>	<b>36</b>
<b>3. DOS ESPAÇOS DE ISOLAMENTO.....</b>	<b>50</b>
3.1 DO TRABALHO PARA CASA: QUARTOS E BANHEIROS.....	50
3.2 QUARTOS-HOSPITAIS.....	84
3.3 HOTÉIS E PRISÕES.....	92
<b>4. DOS MUSEUS PESSOAIS.....</b>	<b>108</b>
4.1 BILHETE DE ENTRADA.....	108
4.2 ENTRADA NO MUSEU.....	110
4.3 SAÍDA DO MUSEU.....	123
<b>PARA CONCLUIR, UMA DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIOS.....</b>	<b>132</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>134</b>
<b>ANEXO: ARQUIVO GIUDICE.....</b>	<b>143</b>

## LISTA DE ABREVIATURAS

MD = GIUDICE, Victor. *O Museu Darbot e outros mistérios & Do catálogo de flores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

NE = GIUDICE, Victor. *Necrológio*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1972.

OSB = GIUDICE, Victor. *Os banheiros*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SJL = GIUDICE, Victor. *Salvador janta no Lamas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

## RESUMO

Esta dissertação consiste numa investigação sobre as relações entre personagem e espaço nas narrativas de Victor Giudice. O ponto de partida é a análise e o levantamento de espaços ficcionais que apresentam correlatos objetivos, os quais possuem ligações com a própria biografia do autor. Sob esse aspecto, aborda-se as variadas perspectivas com que Giudice se refere a certos lugares ao torná-los parte importante de sua ficção. Após esse enfoque inicial, parte-se para a análise específica de uma situação recorrente nas narrativas de Giudice que diz respeito aos vários personagens confinados em diferentes *espaços de isolamento*. As relações entre esses personagens e seus *espaços de isolamento* são ainda confrontadas com as reações de outros personagens. Nessa trama relacional revelam-se os valores que regem o comportamento de muitos personagens. Entre os *espaços de isolamento* identificados tem-se o local de trabalho, a casa, o quarto, o banheiro, a prisão e também alguns espaços híbridos que revelam uma troca ou mistura de funções para o mesmo espaço, como os *quartos-hospitais* e os *hotéis-prisões*. Por fim, reconhece-se, entre os *espaços de isolamento*, uma categoria específica que neste estudo é denominada como *museu pessoal* e que se refere ao acervo de objetos guardados por um sujeito-organizador.

Palavras-chave: Victor Giudice, Espaço literário, Literatura Brasileira.

## ABSTRACT

This dissertation consists of an inquiry on the relations between character and space in Victor Giudice's narratives. The starting point is the analysis and survey of fictional spaces that present objective correlations, exposing connections with the author's biography. Under this aspect, it is mentioned the varied perspectives with which Giudice turns some real places into fiction. After this first approach, we begin the specific analysis of a recurrent situation in Giudice's stories in which characters are prisoners of different kinds of *isolation places*. The relations between these characters and their *isolation places* are confronted with other characters' reactions. In this relational web, many characters' guiding values to their behaviors are revealed. Some *isolation places* are the workplace, the house, the room, the bathroom, the prison and also some "hybrid spaces" with functions mixed or changed, like *room-hospital* and *hotel-prison*. Finally, it is recognized among the *isolation places* a specific category called here *personal museum* which is related to the collection of things kept by an organizer.

Key-words: Victor Giudice, Literary Space, Brazilian Literature.

## CONHECENDO GIUDICE

Victor o quê? É o que quase sempre perguntam quando digo que minha dissertação de mestrado trata da obra do escritor Victor Giudice. E essa é minha deixa para falar um pouco sobre as histórias mirabolantes que Giudice inventava. Então eu começo pelo caminho mais fácil. Vou direto me referindo ao mais conhecido conto de Victor Giudice, "O arquivo". Aquele de um tal João (com minúscula mesmo) que trabalha numa empresa e, com o passar dos anos, como recompensa por seus esforços vai recebendo sucessivos rebaixamentos de postos e reduções de salários, até que, no dia em que decide se aposentar, se transforma num arquivo de metal.

Essa referência, em certos casos, é suficiente para ativar alguma lembrança do interlocutor. O conto "O arquivo" é mesmo muito conhecido, no entanto a maioria das pessoas não o leu diretamente no livro de Giudice. Na verdade, dificilmente teriam como fazê-lo, pois esse é o conto que abre (efetivamente abre, pois o texto já começa na capa) a coletânea de contos *Necrológio*, publicada em 1972, pela Editora Cruzeiro, e que hoje é raridade. O livro de estréia nunca mais foi reeditado, mas ainda pode ser encontrado em algumas poucas bibliotecas. Já o conto ganhou vida própria e apareceu em diversas antologias, livros didáticos, informativos de entidades sindicais,...

Entre os retornos mais recentes, um dos que ajudou a divulgar ainda mais esse conto foi a inclusão na antologia organizada por Ítalo Moricone, *Os melhores contos brasileiros do século XX*. A possibilidade de que, por meio dessa antologia, ao menos uma pequena parcela de leitores



se disponha a ler algum livro de Victor Giudice é algo que me agrada. Esses leitores terão certamente a oportunidade de descobrir um autor que merece ser lido.

Por outros caminhos, foi mais ou menos isso que aconteceu comigo. A minha porta de entrada para a obra de Victor Giudice também foi o conto "O arquivo". Acredito que eu o tenha lido pela primeira vez lá pelos 18 anos de idade, provavelmente na antologia *Os melhores contos brasileiros de 1973*. Já nessa primeira leitura o conto me impressionou.

Alguns anos mais tarde, quando eu cursava Letras na UFPR, houve um reencontro. O conto foi indicado para leitura na disciplina de literatura brasileira contemporânea. Reli o conto com grande satisfação, mas acabei faltando à aula em que foi discutido.

Passaram-se mais alguns anos, e já planejando fazer mestrado em literatura, pensava em desenvolver um estudo que tratasse da literatura fantástica no Brasil. Percebendo que não seria possível realizar um projeto tão amplo no prazo exíguo de um par de anos, o objetivo passou a ser tratar de algum autor específico que, de modo reiterado, houvesse seguido essa corrente literária que enfatiza o insólito.

Nesse ponto é que lembrei do conto de Victor Giudice. Outra vez reli o conto, já com a sensação de que era aquilo que estava procurando. Em "O arquivo", Giudice não nos transporta para um mundo muito diferente do nosso. Não há (ao menos no sentido literal) monstros, fantasmas, dragões... O mundo de João, personagem central do conto, parece ser nosso próprio mundo, os elementos nele presentes

(empregado, patrão, empresa) são reconhecíveis em nosso cotidiano. A diferença é que ali vigora uma outra lógica, que induz o leitor a pensar que o insólito também faz parte de sua própria realidade. O absurdo no conto de Giudice está colocado de modo a remeter a uma analogia com o mundo real.

Diante dessas características - e reconhecendo as peculiaridades de cada autor - pode ser vista nesse conto uma proximidade maior entre Giudice e o realismo fantástico dos argentinos Borges e Cortázar, e - tendo em vista o próprio tema da metamorfose - uma proximidade também de Kafka.

Essa relação com a obra de Kafka, posteriormente, se mostrou bastante clara com a leitura de outros contos de Victor Giudice, como "A válvula" e "Jurisprudência". Uma relação que, além de explícita, foi duradoura, haja vista que o primeiro aparece publicado em *Necrológio*, de 1972, e o segundo faz parte de *Museu Darbot e outros mistérios*, publicado em 1994.

Mas essas já são conclusões que resultaram do passo seguinte que foi a leitura de todos os livros de Victor Giudice. *Necrológio* foi mesmo o primeiro livro do autor. Em 1999, foi publicado (já postumamente) seu último trabalho inédito, o romance inacabado *Do catálogo de flores*, o qual acompanhava a reedição de *O Museu Darbot e outros mistérios*. Entre essas duas pontas de sua produção literária foram publicados também *Os banheiros* (contos, 1979), *Bolero* (romance, 1985), *Salvador janta no Lamas* (contos, 1989) e *O sétimo punhal* (romance, 1995).

Nos livros de Victor Giudice encontrei diversas narrativas que seguiam essa linha de literatura fantástica, mas encontrei também contos que apenas relutantemente (e outros que de modo algum) poderia chamar de fantásticos. O fato é que, ao ler e reler toda a obra de Giudice, fui sendo definitivamente envolvido pela sua imaginação e por sua habilidade de contar histórias. Aos poucos fui reconhecendo alguns temas, algumas características de personagens, algumas situações recorrentes. Em resumo, fui me familiarizando com o universo ficcional de Giudice.

Pude reconhecer também que essas recorrências acompanhavam uma transformação no estilo narrativo de Giudice que passou da priorização das experimentações formais em *Necrológio* à preferência por uma narrativa mais fluente a partir de *Os banheiros* e, de modo mais marcante, a partir de *Salvador janta no Lamas*.

Algo que me chamou atenção desde as primeiras leituras foi exatamente a relação entre personagem e espaço. Muitas situações insólitas presentes nos contos de Giudice estão ancoradas no isolamento dos personagens. Às vezes voluntário, às vezes forçado, às vezes motivado, às vezes inexplicado, esse isolamento pode ser o evento central da narrativa, como também pode ser um ponto de partida para o desenvolvimento do conto, ou seja, é uma marca dos contos de Giudice que é explorada em diferentes direções.

Pensar no isolamento dos personagens leva de imediato a indagações sobre o espaço em que esses personagens estão isolados e sobre os objetos que compõem esse espaço. Nos contos de Giudice, percebe-se que essa relação entre personagem e espaço é bastante estreita, o que denota o papel fundamental do espaço no esclarecimento das escalas

de valores que norteiam as ações, o comportamento e conformam a própria caracterização do personagem.

Ao ser criada a linha de pesquisa "Literatura e experiência de espaço" na pós-graduação de Letras da UFPR, o desenvolvimento de um estudo com essa abordagem pareceu o caminho natural. E foi este o caminho procurado. No entanto, o aprofundamento nessa questão revelou uma extensa possibilidade de desdobramentos. Todas as possibilidades fascinantes e todas merecedoras de atenção. Com isso, tornou-se obrigatório optar por uma delimitação mais específica e, aos poucos, aquela idéia inicial que focava as atenções nas características do fantástico nas obras de Victor Giudice foi sendo relegada a um segundo (ou terceiro...) plano.

Diante da necessidade de estabelecer um recorte apropriado do objeto da dissertação, a primeira alternativa foi restringir o estudo das relações entre personagem e espaço apenas aos contos - porém, sem abrir mão de fazer referências ocasionais aos seus romances. Além disso, planejando explorar questões específicas como os *espaços de isolamento* e os *museus pessoais*, decidi que a organização do trabalho seria temática e que algumas recorrências verificadas em vários contos seriam o critério de definição dos contos e dos temas a serem tratados.

Não pretendo, portanto, abordar a obra completa de Victor Giudice, sequer um livro em particular, tampouco a totalidade dos contos que escreveu, mas somente aqueles que se relacionam diretamente com os temas explorados. Apesar disso, e de modo quase inevitável, todos os textos de Giudice permanecem em diálogo intenso com aqueles selecionados no estudo.

Com esse recorte definido, a opção escolhida foi, então, desenvolver a dissertação tentando realizar uma transição de escala na análise dos componentes espaciais, adotando a cidade como ponto de partida, passando em seguida pelo bairro, rua, local de habitação e outros espaços interiores e, por fim, penetrar na residência de alguns personagens, direcionando o olhar para seus objetos pessoais.

A escolha desse trajeto definiu a própria estrutura da dissertação. Desse modo, no primeiro capítulo, trato da cidade e do bairro enquanto referências espaciais encontradas nas narrativas de Victor Giudice. Esse capítulo consiste numa reflexão inicial sobre relações entre espaços geográficos e literatura, e inclui um breve levantamento de referências espaciais e dos modos como aparecem na obra de Giudice.

No segundo capítulo, volto a falar sobre a cidade, mas dessa vez com o enfoque nas relações entre o homem e a cidade. Realizo uma revisão de textos fundamentais de sociologia urbana que buscam apontar características do homem urbano e de suas relações sociais. Há uma aproximação com o tema do isolamento, que é explorado no capítulo seguinte.

Nesse terceiro capítulo, parto para análises de alguns contos de Victor Giudice, enfatizando as relações entre personagens e seus *espaços de isolamento*, e promovendo a passagem da investigação dos espaços exteriores para os espaços interiores.

Para o quarto capítulo, estão reservadas algumas considerações sobre os *museus pessoais* verificados em várias narrativas de Giudice. Entendo como *museus pessoais* os *espaços de isolamento* "criados" por personagens a partir de uma seleção de objetos, vinculada muitas vezes a processos de construção da apreciação estética. Podem também ser assim denominados os acervos de objetos ligados afetivamente à história pessoal e familiar dos personagens. Em qualquer dos casos, o que se observa é uma forte identificação entre personagem e espaço, com implicações que ali devem ser analisadas.

Em síntese, os objetivos específicos do estudo são definir como, sob quais formas e com quais funções o espaço está representado nas obras de Victor Giudice, com ênfase na questão do isolamento, bem como investigar as relações existentes entre personagem e espaço ficcional nas narrativas de Victor Giudice.

Considero, porém, que a tarefa já pode ser vista como bem-sucedida se este trabalho servir para fomentar a discussão no meio acadêmico sobre as obras de Victor Giudice, um autor que obteve boa receptividade por parte da crítica, tendo recebido também alguns prêmios literários (como o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1989, por *Salvador janta no Lamas*, e o Prêmio Jabuti, de 1995, por *Museu Darbot e outros mistérios*), mas cujas obras ainda são pouco estudadas.

É certo que apenas a divulgação da obra de Victor Giudice não consiste em um objetivo para uma dissertação de mestrado. No entanto, pode-se dizer que seria um "efeito colateral" que estimula o desenvolvimento do estudo. Retornando ao contexto do início dessa introdução, seria

uma recompensa "extra", como a que recebo daquela pessoa que, após ouvir pacientemente e com algum interesse minha apresentação de Victor Giudice, me pergunta: Giudice? Como é que se escreve?

## Capítulo I: DA CIDADE E DO BAIRRO

### 1.1. Espaço e literatura: imagens do Rio

O Rio de Janeiro é a cidade de Victor Giudice e de suas histórias. Essa afirmação, porém, exige desde já certos esclarecimentos. Para começar, a certidão de nascimento do escritor diz que Giudice nasceu mesmo foi na cidade de Niterói, em 14 de fevereiro de 1934. Entretanto, quando tinha apenas cinco anos de idade, sua família mudou-se para o Rio de Janeiro, passando a morar no bairro de São Cristóvão. Morou praticamente a vida toda no Rio de Janeiro, saindo apenas durante um ano (de 1949 a 1950) quando a família foi para Macaé. Com a morte do pai, em 1950, retornou para São Cristóvão, onde morou até 1975. As poucas mudanças de residência nunca o levaram para muito longe, tendo vivido também nos bairros da Tijuca e Andaraí, até falecer em 22 de novembro de 1997.

Ignore-se a certidão, mesmo porque, em suas narrativas, pode-se ler a estreita relação que Giudice manteve com o Rio de Janeiro. Mesmo nos primeiros contos, apesar das poucas referências diretas, o Rio de Janeiro é a cidade que se reconhece. A partir do livro *Salvador janta no Lamas*, esse reconhecimento se torna óbvio através das diversas referências explícitas a lugares da cidade. São Cristóvão e outros bairros da Zona Norte passam a ser evidenciados como núcleos espaciais de várias histórias e pontos de origem de muitos personagens. Victor Giudice incorpora esses e outros pedaços do Rio de Janeiro em sua ficção, denotando seu vínculo biográfico e afetivo com os lugares evocados. Giudice agrega-se, portanto, a uma extensa lista de escritores - como Manuel Antonio de



Almeida, Machado de Assis, João do Rio, Lima Barreto, Marques Rebelo, João Antônio, Rubens Fonseca... - que se ocupam da cidade do Rio de Janeiro como tema ou ambiente de suas obras.

É importante ressaltar que o reconhecimento de lugares reais na ficção não implica que se trate da reprodução do próprio mundo real, mas sim da leitura e do modo particular do autor perceber esses lugares referenciados. Isso significa que quando Giudice reporta-se, por exemplo, ao bairro de São Cristóvão, ele está criando o seu próprio bairro de São Cristóvão com base em suas impressões pessoais, sua memória, sua vivência. O mesmo vale, é claro, para a cidade do Rio de Janeiro. Aliás, essa é a essência da ficção.

No entanto, esse processo não anula os possíveis vínculos entre ficção e realidade, simplesmente opera-se uma mudança de registro. As referências devem ser vistas desse modo: quando existem, podem e merecem ser mencionadas. Podem ser analisadas por meio de perspectivas históricas e sociológicas, e assim como podem ser confirmadas e até subsidiar estudos nessas perspectivas, também podem ser contestadas.

Quando um autor traz essas referências para seu texto, ele não está apenas escolhendo um pano de fundo para sua história, mas está construindo um espaço que também é a história. É um novo espaço, cujas referências o autor literário utiliza com um grau de liberdade muito maior do que um historiador teria.

Num movimento inverso, percebe-se também que o autor, ao referenciar-se a espaços reais em sua ficção, também recria a realidade, dá nova vida ao espaço real e o

perpetua. As descrições e mesmo as alusões ficcionais revigoram o espaço real e histórico. Aliás, esse é um processo que não cessa nunca, do qual não é apenas a literatura que participa. Todas as histórias, lendas, notícias, anedotas criadas pelas pessoas que moram em determinado lugar ajudam a compor a imagem desse lugar. E a imagem, assim como muito lentamente se cristaliza, também lentamente se dissolve e se recompõe, em face da dinâmica sociocultural.

A literatura pode não apenas criar a imagem, como também pode torná-la mais duradoura ou mutante, conforme se der a repercussão e a revisitação ao texto. Além disso, consolida essa imagem quando esta passa a ser referenciada a uma época e a um contexto histórico. Assim, passam a existir "o Rio de Machado de Assis", "a Curitiba de Dalton Trevisan", "a São Paulo de Mário de Andrade",... e não apenas cidades, mas bairros, ruas, prédios, praças...

O escritor Cláudio Willer, no livro *Volta* (1996), aponta esse aspecto da existência literária do espaço: "Não é apenas a antigüidade que torna notáveis alguns lugares. É a existência literária. São bairros-texto de cidades-texto. (...) O escritor nomeia a cidade, dá sentido a seus lugares."<sup>1</sup> O Rio de Janeiro é um dos melhores exemplos desse processo. São inúmeros os escritores que, ao se referirem à cidade (e aos seus recantos), participam da construção de um imaginário urbano local, fornecendo sentidos e valores aos lugares através de seus textos.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> WILLER, C. *Volta*. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 26.

<sup>2</sup> Essas intervenções da literatura no mundo real não devem ser menosprezadas e seus reflexos podem ser percebidos nos planos cultural, político e também econômico. Atuando em todos esses planos, pode ser mencionada, por exemplo, a influência que certos autores e obras exercem na promoção (e até mesmo na criação) de lugares turísticos.

Não é o objetivo (nem seria possível fazê-lo aqui) relacionar obras que remetem ao Rio de Janeiro. Para a abordagem sucinta que se propõe, serve como base uma seleção organizada em livro por Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade (como se sabe, um pernambucano e um mineiro, respectivamente).<sup>3</sup> Esse livro, *Rio de Janeiro em prosa & verso*, Vol. 5 (1965), reúne diversos textos e abrange diferentes impressões que escritores manifestaram sobre a cidade. A leitura desses textos de autores e épocas variadas permite enxergar algumas abordagens recorrentes que contribuem na formação de uma imagem da cidade.

É intenção dos escritores, muitas vezes, enaltecer a cidade, podendo ser apontado como um bom exemplo a própria expressão "cidade maravilhosa", atribuída ao Rio de Janeiro em 1908 pelo maranhense Coelho Neto, que a retomou em 1928 com a publicação do livro de contos *A cidade maravilhosa*. Em 1934, essa denominação virou título da marcha composta por André Filho que, em 1960, foi adotada como hino oficial da cidade do Rio de Janeiro.

É inegável a força desse elogio na composição de uma imagem positiva do Rio de Janeiro. O sentimento de orgulho pela cidade é certamente estimulado. Alguns exemplos extraídos da seleção de Bandeira e Drummond remetem a um Rio tão repleto de maravilhas da natureza que só poderiam ser explicadas aceitando-as como resultado da vontade divina. O Rio de Janeiro é visto assim como um paraíso na terra, criado por Deus como uma dádiva especial para a

---

<sup>3</sup> A idéia de reunir textos de autores consagrados para homenagear o Rio de Janeiro é bastante recorrente. Um exemplo é a compilação de Marques Rebelo (REBELO, M. (Comp.) *Guanabara*. Brasil, terra & alma. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967). Outro mais recente é o livro *Quando o Brasil era moderno – guia poético do Rio de Janeiro*, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, lançado em 2001. Dividido em três partes ("Encantamento com a paisagem", "Pelas ruas da cidade" e "Vida de carioca"), o volume reúne poemas de sete poetas brasileiros que tratam do Rio de Janeiro entre as décadas de 1930 e 1950. Esse livro faz parte de uma série de livros vinculados à exposição *Quando o Brasil era moderno – Rio de Janeiro de 1905 a 1955*, sob curadoria de Lauro Cavalcanti, realizada no Paço Imperial.

humanidade. A exuberância da natureza, todavia, é ameaçada pelo próprio homem, como se vê no trecho de um texto escrito por José de Alencar, em 1868:

Respira-se à larga, não somente os ares finos que vigoram o sopro da vida, porém aquele hálito celeste do Criador, que bafejou o mundo recém-nascido. Só nos ermos em que não caíram ainda as fezes da civilização, a terra conserva essa divindade de berço. Elevando-se a estas eminências, o homem aproxima-se de Deus.<sup>4</sup>

Ainda nesse sentido, vale citar um exemplo mais eloquente. Trata-se do trecho inicial de um texto escrito por Monteiro Lobato em 1920, que ataca o projeto de remoção do Morro do Castelo, justapondo uma imagem paradisíaca do Rio a uma caracterização pejorativa da população carioca:

Quando Deus, de mangas arregaçadas, empreendeu a tarefa de organizar o mundo, o que existia era o caos. (...) Havia em certo ponto uma grande reserva de coisas lindas. (...) era ali o Grande Almoxarifado das Belezas Naturais donde Jeová ia tirando maravilhas para alindar as regiões recém-geografadas. (...) Situava-se, ninguém mais o discute, onde é hoje o Rio de Janeiro. Mas outras regiões prejudicadas no rateio reclamaram contra a injusta distribuição e Jeová, Suma Diplomacia, resolveu o problema duma forma engenhosa. Ponho lá, disse ele às reclamantes, um povo fechado aos encantos da natureza, e por mãos desse povo o excesso de que vocês se queixam minguará dia a dia. (...) e se à obra da natureza se somasse a obra do homem, o Rio seria o Éden restaurado, a sala de visitas do mundo, o ponto forçado do turismo universal...<sup>5</sup>

Não se trata mais de uma humanidade devastadora, mas de uma população específica, o povo do Rio de Janeiro, visto por Monteiro Lobato como destruidor da natureza por decisão de Jeová. Vale lembrar também que a essência desse texto de Lobato ainda circula nos dias de hoje em uma anedota bastante conhecida que amplia para o âmbito

<sup>4</sup> ALENCAR, J. de, citado por Machado de Assis: *Correspondência*. Rio, Jackson, 1937, p. 14. Citado por: BANDEIRA, M.; ANDRADE, C. D. de. (Comp.) *Rio de Janeiro em prosa & verso*. Vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 65.

<sup>5</sup> LOBATO, M. Luvas! O Tesouro do Castelo. *Urupês*. Edição Ônibus. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1943, p. 540. Citado por: BANDEIRA, M.; ANDRADE, C. D. de. (Comp.). Op. cit., p. 412.

brasileiro a imagem de uma terra abençoada habitada por um povo de pouco valor.

Outra recorrência que aparece em textos escritos nas épocas mais diversas é a nostalgia de um Rio antigo. Ora meramente exaltando um passado idealizado, ora sendo mais crítico e fugindo dessas idealizações, esse sentimento nostálgico é muitas vezes acompanhado por um desencantamento com as transformações pelas quais a cidade passa.

Exemplos dessa postura crítica podem ser encontrados em alguns trechos da obra de Machado de Assis e, de modo mais direto, em suas crônicas. São passagens em que Machado não se limita a lamentar, mas critica e cobra a atuação das autoridades por suas intervenções (ou não intervenções) no espaço público. É o caso da crônica escrita em 1894 em que Machado pede que sejam tomadas providências quanto a uma ponte na Praia da Glória e aproveita para comentar os projetos de aterros e o crescimento urbano.

Por outro lado, as populações crescem, a nossa vai crescendo, e ou havemos de aumentar as casas para cima, ou alargá-las. Já não há espaço cá dentro. Os subúrbios não estão inteiramente povoados, mas são subúrbios. A cidade, propriamente dita, é cá embaixo.

Se tendes imaginação, fechai os olhos e contemplai toda essa imensa baía aterrada e edificada. (...) Que metrópole! Que monumentos! Que avenidas! (...) Bem; mas, não se realizando este sonho parece-me que o frangalho de ponte que existe diante da Praia da Glória, é antes um desadorno que um adorno. Útil não é, visto achar-se já com duas ou três soluções de continuidade. Nem útil, nem moral. (...) Ruínas morais, que são ao pé de vós as ruínas de um império?<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> ASSIS, M. de. *A Semana*. Rio, Jackson, 1937, vol. 2. p. 158. Citado por: BANDEIRA, M.; ANDRADE, C. D. de. Op. cit., p. 410-411.

Conforme aponta a historiadora Sandra Jatahy Pesavento, Machado de Assis, "em absoluto, pode ser rotulado como um admirador dos progressos urbanos em geral"<sup>7</sup>, no entanto, o seu posicionamento oscila entre "ordem e desordem, progresso e tradição", pois "a mudança é uma ameaça enquanto perda de referências, mas é também necessária, sem o que certos 'defeitos' ou 'vícios' tenderiam a permanecer."<sup>8</sup>

Machado acompanha atentamente não apenas a transformação de aspectos físicos da cidade, mas também sua articulação com o surgimento de uma nova mentalidade da sociedade na transição do Rio imperial para o Rio moderno. Katia Muricy, em *A razão cética* (1988), vai tratar desse aspecto enfatizando o olhar cético e crítico de Machado em relação à nova racionalidade burguesa que se corporificava em hábitos e valores, alterando o modo de vida da cidade.<sup>9</sup>

Além de Machado de Assis e Monteiro Lobato, pode-se mencionar muitos outros escritores que reagiram diante das transformações da cidade. Seja no início do século XX, durante a grande reforma urbana do Rio de Janeiro promovida na administração do prefeito Pereira Passos, ou já na década de 1970, com a construção do metrô, pode-se encontrar um extenso repertório de exemplos sobre essa relação entre escritores e urbanização. Em 1919, Lima Barreto publicou um artigo intitulado "O Nosso 'Iaquismo'" em que aparece a crítica ao crescimento urbano do Rio.

Por mera imitação daquela aglomeração humana [Nova York], enchemos o Rio de Janeiro de descabelados sobrados insolentes, de cinco e seis andares, com uma base

---

<sup>7</sup> PESAVENTO, S. J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano* – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2ª ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 171.

<sup>8</sup> Ibid., p. 172.

<sup>9</sup> MURICY, K. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

relativamente insignificante, verdadeiras torres a esmagar os sobradinhos humildes dos tempos do Império, com seus dois andares acanhados e decentes. Uma cidade como a nossa, semeada de colinas pitorescas, arborizadas ou não, que formam o verdadeiro encanto, se se seguirem tais construções, em breve ela perderá os seus horizontes originais e ficará como qualquer outra. (...) não tínhamos necessidade de enfear o Rio de Janeiro com construções que sua natureza repele.<sup>10</sup>

O crescimento vertical, que rouba os horizontes da cidade, mostrou-se um irreversível reflexo do crescimento populacional aliado à especulação imobiliária. Espaços foram sendo ocupados, outros foram se transformando, mudando suas características. Num piscar de olhos, o rural e o quase rural viraram urbano. Mais e mais morros foram sendo povoados. Chácaras, velhas casas e sobrados deram lugar a prédios cada vez mais altos num processo acelerado de ocupação vertical do espaço. O conto "A árvore", de Marques Rebelo, mostra esse processo. Rebelo torna personagem-testemunha da história e das transformações da cidade uma antiga casa azul:

"(...) quatro janelas de guilhotina, voltadas para o vale das Laranjeiras, sem vestígios dos laranjais que lhe deram o nome, vale por onde suavemente se espraiava o bairro de aristocrático tom, infiltrado no arvoredor de mil verdes diversos e inesperados e cada dia mais erigido por antenas de televisão que lembravam armações de sombrinhas (...)"<sup>11</sup>

A casa azul com seu vasto jardim vira espólio e, em poucos anos, um edifício de dez andares. Do jardim sobram apenas duas paineiras "que serviriam, principalmente, para batizar o prédio - Edifício Duas Paineiras."<sup>12</sup> A briga que se desenrola posteriormente, entre moradores do prédio

<sup>10</sup> BARRETO, L. *Um longo sonho de futuro*: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993, p. 378.

<sup>11</sup> REBELO, M. A árvore. In: \_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 293.

<sup>12</sup> Ibid., p. 300. Sobre o crescimento vertical da cidade (em bairros de classe alta e nas favelas) e sobre essa estratégia do mercado imobiliário de vender junto com o imóvel uma idéia de proximidade com a natureza, ver o documentário: COTIDIANO da cidade. Dir.: Luiz Eduardo Lerina. Prod.: CLM Vídeo/Rede Sesc Senac de Televisão, 2002. 50 min (aprox.), color.

favoráveis e contrários ao plantio de uma única árvore, vem complementar com ironia o quadro de contradições que acompanha o crescimento da cidade.

Muito mais contundente em sua visão sobre o crescimento urbano é João Antônio, que descreve como um cenário de decadência absoluta o Rio de Janeiro - especificamente o bairro de Copacabana - em 1978, começando pelos buracos nas ruas e calçadas, passando pela falta de espaço público, a superpopulação, a degradação ambiental, as desigualdades sociais, a perda do poder econômico da classe média, a violência, a miséria e a solidão por toda a parte:

Copacabana mito, a máscara jamais caiu de todo. População grande e cosmopolita, princesinha do mar, esgoto, cloaca, classe média decadente metida a besta, vale tudo, bairro independente, hong-kong cabocla, selva, mais um filhinho de dez anos batendo na mamãe, bairro escroto e mijado de cachorros, gueto enfiado na Zona Sul, prensado entre o morro e o mar.<sup>13</sup>

Entretanto, até com o insulto pode-se pretender uma declaração de amor. Aliás, é sob esse pretexto que logo no início do livro João Antônio adverte: "E eu te bato porque te amo".<sup>14</sup>

É certo que muitos escritores (em diferentes épocas) viram as transformações da cidade como modernização e progresso, e se manifestaram favoravelmente em seus textos.<sup>15</sup> Outros ainda mantiveram posicionamentos ambíguos, ora festejando a modernização, ora criticando, ora já saudosos de um Rio de outros tempos.<sup>16</sup> No entanto, talvez

---

<sup>13</sup> ANTÔNIO, J. *Ó Copacabana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 44.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>15</sup> Com este viés e tratando especificamente do período das reformas promovidas por Pereira Passos, Pesavento cita várias passagens de Olavo Bilac.

<sup>16</sup> Flora Süssekind, em *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro* (1986), aponta essa ambigüidade de opinião nas revistas escritas por Artur Azevedo, o que caracterizaria e reforçaria também



seja adequado o fechamento dessa idéia com o contraponto de um exemplo de discurso político-institucional. A exaltação da natureza e as críticas ao processo de urbanização acelerada encontram-se em pólos opostos se confrontados com a noção de progresso concebida por alguns governantes.

Um discurso do governador Carlos Lacerda encerra o volume organizado por Bandeira e Drummond, que fora publicado como parte da comemoração do IV Centenário de fundação da cidade do Rio de Janeiro. Mesmo selecionando apenas alguns trechos, a citação é longa, porém elucidativa ao apontar um antagonismo de interesses.

O Rio completa quatro séculos de existência no ano que agora começa. Quatrocentos anos em esforço do homem contra água mole e pedra dura. O Rio era um brejo de vales, apertado entre montanhas que, por meio de fios de águas caprichosos, desembocavam neste golfo imenso que se chamou "Baía de Guanabara". E deu nome ao Estado em que o Rio se transformou.

Quatrocentos anos de luta dos homens com a natureza, conquistando terra ao pântano, terra ao mar, terra no coração da rocha viva.(...)

É preciso vê-lo para compreendê-lo, e compreendê-lo é amá-lo na gente das favelas, na gente dos subúrbios, na gente das praias e dos arranha-céus. Dinamismo mesmo, disposição para trabalhar é ter coragem de sair toda manhã de casa e ir se meter numa oficina, numa aula ou num escritório, depois de passar pela tentação do mar azul e das areias brancas, resistir ao convite da natureza e ir mudá-la, com ferramentas e números, gramática e cimento armado, ao descer as ladeiras tortuosas, com a alma límpida e os olhos ainda cobertos dos sonhos dos barracos em que se refugiaram os rurais, que para o Rio fugiram, em busca de trabalho e de lugar no mundo para criar seus filhos.<sup>17</sup>

---

o próprio pensamento da população. As revistas de ano tentariam, com essa ambigüidade, mostrar uma "opinião consensual". Segundo Sússekind, as últimas revistas apresentadas, quando as grandes reformas já estão em conclusão, trocam o tom oscilante com tendência progressista pelo tom nostálgico. Ainda assim, a própria nostalgia é, por vezes caricaturada, tornada motivo de riso, preservando-se a ambigüidade.

<sup>17</sup> LACERDA, C. Trechos de mensagem lida na TV Rio. Reproduzido de O Estado de S. Paulo, 1.1.1965. Citado por: BANDEIRA, M.; ANDRADE, C. D. de. Op. cit., p. 564-566.

É claro que não se deve esquecer o contexto em que esse discurso foi proferido. Tampouco que a preocupação com o meio ambiente ganhou força e passou a ser mais freqüente nos discursos políticos nas décadas seguintes. Mas o que se percebe é uma situação de conflito de perspectivas. O "almoxarifado das belezas naturais", onde o Rio surgiu, é visto por Lacerda como "brejo de vales, apertado entre montanhas". O homem não apenas exalta, mas luta com a natureza. Ao mesmo tempo, "resiste ao convite" da natureza e vai transformá-la. Mas vai transformá-la em quê? Do ponto de vista de João Antônio certamente não foi uma transformação para melhor. O "brejo de vales, apertado entre montanhas" tornou-se, no caso de Copacabana, o "gueto enfiado na Zona Sul, prensado entre o morro e o mar".

### **1.2. Os lugares de Giudice**

Victor Giudice e João Antônio foram contemporâneos, apesar de João Antônio ter estreado bem antes em livro, publicando *Malagueta, Perus e Bacanaço* em 1963. No entanto, os modos de tratar os diversos aspectos da cidade divergem bastante. Principalmente porque os olhares dos dois autores estão direcionados para espaços e segmentos sociais diferentes. Enquanto João Antônio ocupa-se do marginal e do marginalizado, dos excluídos da sociedade, Giudice sobe um degrau para tratar da classe média que ainda se insere no mundo do trabalho e que acredita no esforço pessoal como forma de ascender ou, no mínimo, manter sua posição na escada social.

A diferença de perspectivas entre os autores pode ser evidenciada exemplarmente nas respectivas menções ao Café

Lamas. Quando João Antônio cita o Café Lamas<sup>18</sup>, está se referindo ao antigo Lamas que se localizava no Largo do Machado. A divisão física desse café-restaurante em dois espaços independentes fazia com que ali se verificasse a proximidade e a separação de grupos sociais distintos, como João Antônio bem percebe:

O cara da sinuca é o cara que vive, realmente, dentro do padrão do seu limite. Então, aqui no Rio, quando cai no Lamas, não é exatamente o Lamas do filé à francesa, que foi freqüentado por Coelho Neto, por Machado de Assis e pelos estudantes não sei de que: quando cai no Lamas, cai a sinuca atrás, separada por uma porta, separada totalmente. O cara que freqüenta a mesa de sinuca do Lamas é o gajo que nunca sentou na mesa para comer aquele prato. Talvez ele até desconheça a existência daquele prato, ele é um cara que comeu em casa ou não comeu, ou defendeu um sanduíche. Ele é um miserável: o outro, qualquer cara que freqüenta o Lamas, não entra lá com menos de 50 cruzeiros no bolso. Agora, o cara que passa direto pelas mesas e vai para o fundo, esse não tem 50 cruzeiros, não; e se tiver é uma plantação que ele vai fazer para retirar 70 ou 100. Ele é um homem muito mais fixado na realidade, aquela não aparente do Lamas, que é a verdade lá atrás, fora do quase acontecimento social.<sup>19</sup>

João Antônio passa pelo restaurante e atravessa a porta rumo à sala de sinuca. No Lamas do Largo do Machado, esses espaços eram contíguos e isolados, reproduzindo a própria situação social da cidade. Quando o Lamas muda de endereço, apenas um desses espaços sobrevive. Prevalece a tentativa de identificação do Lamas com o restaurante de freqüentadores ilustres.<sup>20</sup> Acaba a sinuca.

---

<sup>18</sup> Quando foi fundado em 04 de abril de 1874, o Lamas situava-se no Largo do Machado, bairro do Catete. No ano de 1976, devido à construção do metrô, mudou de endereço passando a situar-se na Rua Marquês de Abrantes, no bairro do Flamengo, ainda relativamente próximo de seu endereço anterior. Ver: GOMES, D. *Antigos cafés do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989.

<sup>19</sup> ANTÔNIO, J. Merdunchos. In: \_\_\_\_\_. *Casa de Loucos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 57.

<sup>20</sup> A página eletrônica do Café Lamas cita uma lista desses freqüentadores ilustres (incluindo Giudice) e tem em destaque: “Sabia que Getúlio Vargas tomava o nosso tradicional chá das 5 antes de ir para o Palácio do Catete?” A estratégia da propaganda também é explicitada: “Citar as celebridades que freqüentaram e freqüentam o Lamas é um marketing de que o dono do restaurante não abre mão.” *Café Lamas*. Obtido em: <http://www.tempero.com.br/lamas>. Acesso em: 2003.

É já no Lamas da Marquês de Abrantes que Giudice situa seu conto "Salvador janta no Lamas". O personagem Salvador não é um miserável, mas também não é um abastado. Ele fica naquele meio-termo que, por suportar o trabalho desgastante em um banco, se permite, ainda que com sentimento de culpa, jantar sozinho num restaurante pelo menos uma vez por mês:

O que Salvador reclama é o direito de respirar a brisa noturna em completa solidão, pensando no que quiser, fantasiando as ruas, os transeuntes, para depois regalar-se na mesa de um restaurante, sem dar satisfação a quem quer que seja.<sup>21</sup>

Mas Salvador tem que dar satisfações, sabe que vai ter de se explicar para a mulher por ter chegado mais tarde em casa. Sabe também que seu dinheiro é contado e que qualquer despesa extraordinária desequilibra o orçamento. Ele tenta viver "dentro do padrão do seu limite", mas não resiste às escapulidas esporádicas.

De qualquer modo, o desenvolvimento do conto vai mostrar que Salvador está fora de lugar, que ele é o elemento estranho justamente por ser um homem comum apanhado em uma armadilha de *nonsense*. No restaurante, Salvador passa de observador a observado e não sabe como reagir quando se torna o centro das atenções. Sentindo-se oprimido naquele espaço do absurdo só lhe resta fugir.

Salvador sai às pressas, sem pagar a conta, e é novamente um sentimento de culpa mesclado com uma preocupação com sua reputação que o faz voltar ao restaurante a tempo de ver que outro freqüentador (o "gordo mandarim ocidentalizado") o substituíra como centro das atenções. Esse personagem, ao invés de sentir-se acuado, responde aos olhares realizando diversos números de magia e

---

<sup>21</sup> SJL, p. 142.

recebendo, por isso, aplausos entusiasmados de seu público. Salvador percebe que não pertence mesmo àquele lugar e sente inveja do sucesso do gordo mandarim: "Anônimo e amargo, foi-se embora. A dois quarteirões do Lamas, ouviu uma retumbante salva de palmas. Pegou o último metrô e voltou para casa. Graças a Deus a mulher já estava dormindo. Se ela se metesse a fazer perguntas, ele não saberia o que dizer."<sup>22</sup>

Com focos diferentes, a agressividade provocativa de João Antônio, fundada em um intuito de reportar a realidade cruel dos excluídos, encontra um contraponto na crítica mais sutil de Giudice, elaborada através do diálogo entre o prosaico e o insólito da vida na cidade.

Por suas referências diretas a lugares específicos do Rio de Janeiro, como a menção ao Lamas e também de várias outras "coordenadas geográficas" ("foi com esse pensamento que saltou do metrô no Largo do Machado e respirou a brisa a caminho do Lamas"; "(...) ganhou o corredor da saída e suspirou de pernas bambas e vitorioso no asfalto da Marquês de Abrantes"; "saltou na Central e pegou o metrô de volta para o Largo do Machado")<sup>23</sup>, o conto "Salvador janta no Lamas" pertence ao que pode ser visto como uma segunda fase da obra de Giudice. Nesse aspecto, verifica-se mesmo que, ao longo de sua obra, existem dois tratamentos narrativos distintos em relação à cidade.

Nos contos da década de 70, a cidade na maioria das vezes não recebe um nome. O Rio de Janeiro praticamente não é mencionado, entretanto em alguns trechos estabelece-se uma referência. Verifica-se que, em *Necrológio* e em *Os*

---

<sup>22</sup> SJL, p. 155.

<sup>23</sup> SJL, p. 143, 152, 153, respectivamente.

*banheiros*, Giudice escreve sobre situações que transcorrem numa grande cidade, o que acaba dando aos contos uma característica universal. Na maioria desses contos, pode-se buscar correspondências com qualquer grande cidade, uma vez que são cidades sem nome ou ainda com nomes inventados - por exemplo Harmonisópolis, do conto "Os pontos de Harmonisópolis", de *Necrológio*.

Em consonância com tendências literárias (e artísticas, de modo geral) daquele período, a maioria dos contos de *Necrológio* está repleta de linguagem metafórica e experimentações formais - neologismos por aglutinação de palavras, a substituição metódica de letras (como em "Oz Gueijos"), a interrupção de frases, a multiplicidade de vozes, o intercalar na narrativa de linhas de sons, pensamentos, ruídos e gritos (como em "Salvatouros")... enfim, todo um repertório de experiências com a linguagem que era bastante típico daquele período.

Percebe-se, nesses primeiros contos, a influência dos contextos político e cultural da década de 1970, o que permite que sejam feitas relações com lugares e situações específicas. O conto "Os pontos de Harmonisópolis" remete metaforicamente a qualquer regime autoritário, mas também àquele determinado período da ditadura militar no Brasil. A cidade Harmonisópolis é um lugar onde as pessoas são admitidas como residentes mediante a permissão de um Comando. Nesse lugar, as pessoas rejuvenescem graças aos "ares profiláticos" da cidade. Ali todas as instituições foram abolidas, com exceção de uma instituição particular, a morte. Todos os medos também foram eliminados, com exceção de um, o medo dos "pontos", responsáveis pela eliminação de pessoas que, mesmo inconscientemente, não desejam mais viver e daquelas que passam a questionar a

autoridade do Comando. Ou seja, Harmonisópolis é o “lugar perfeito”, desde que a pessoa que ali habita siga essas duas regras: manter sempre sua vontade de viver e nunca pensar em contrariar o Comando. É evidente a relação que se pode estabelecer com o momento político que o país atravessava. Além disso, o próprio nome Harmonisópolis pode ser visto como uma ironia de Giudice para com a “Cidade Maravilhosa”. Nesse sentido, os ares profiláticos, o cuidado extremo com a limpeza urbana, os ônibus inodoros e o silêncio de Harmonisópolis também são críticas irônicas ao caos ambiental de grandes metrópoles como o Rio de Janeiro.

Em *Necrológio*, Giudice escolhe também para os personagens nomes que buscam um efeito ao mesmo tempo humorístico e de distanciamento. São característicos dessa fase os personagens com nomes esdrúxulos como Sinephryza, Egberto Pepe Gonzalez y Gonzalez, Franciseh, Grão Medalha, Debi Mediocriz, Gafilhão de Saburgo, F., Fúlvia Caprina e Buralês Salvatouros. Destacam-se os nomes “latinizados” como Marius, Martius, Eustachius, Capadotius, Flebius, e também os personagens “Auri” (Auridéa e Auriflor) que fariam parte posteriormente do romance *Bolero* (1985).<sup>24</sup> É interessante perceber, entretanto, que, no conto “O arquivo”, Giudice preferiu justamente um nome comum para seu personagem: João (com letra inicial minúscula, enfatizando sua personalidade também minúscula).

Não existem nesse texto referências geográficas específicas. Todavia, pode-se deduzir que o local de trabalho de João situa-se no centro de uma grande cidade.

---

<sup>24</sup> Aliás, o conto *Pôquer*, com a “família Auri”, foi mesmo escrito como um fragmento de romance e, com algumas pequenas mudanças, foi incorporado em *Bolero*. O mesmo ocorreu com o conto *Narrativa do Número Um*, de *Os banheiros*, o que evidencia o romance *Bolero* como um projeto bastante antigo de Giudice.

Os subseqüentes rebaixamentos de postos e reduções de salários que, ao longo da vida, João recebe como recompensa da empresa, provocam também suas sucessivas mudanças de moradia. O processo é paralelo e, na medida em que seu salário diminui, João vai se mudando para lugares cada vez mais distantes do local de trabalho.

Estão associados, portanto, dois movimentos que se desenvolvem em eixos distintos: no eixo vertical, o movimento descendente da carreira de João; e no eixo horizontal, como um reflexo, o distanciamento entre local de moradia e empresa. Na primeira mudança, ele vai morar num "quarto mais distante do centro da cidade" e passa a ter que "tomar duas conduções para chegar ao trabalho". Na segunda mudança, já são necessárias três conduções e João está morando num subúrbio. Com os novos cortes salariais, João passa a viver nos campos, "entre árvores refrescantes", e cobrindo-se com "farrapos de lençol".

É a descrição do processo de submissão do personagem, entretanto, a opressão é, ironicamente, bem recebida por ele. O humor amargo desse conto está presente tanto no sentimento de orgulho e gratidão do empregado, quanto na perversa política de reconhecimento pelos bons serviços adotada pela empresa. É um sistema que funciona com uma ordem na contramão da lógica que se poderia presumir como "natural" no mercado de trabalho, ou seja, que as recompensas pela dedicação e pelos serviços prestados sejam promoções e aumentos de salários e não o contrário. Todavia, a lógica invertida acaba não parecendo tão absurda assim, pois reflete um processo mais amplo que é a perda de poder econômico de trabalhadores assalariados como João. E esse processo materializa-se de modo claro na crescente periferização das grandes cidades, em que pessoas de baixa



renda acabam sendo empurradas para cada vez mais longe do centro e das áreas nobres da cidade. O deslocamento espacial de João é um exemplo desse processo.<sup>25</sup>

O conto "O arquivo" compartilha com "Carta a Estocolmo" a característica de apresentar menos experimentações formais que os demais contos de *Necrológio*. Essas experiências com a linguagem, assim como com o arranjo gráfico do texto e com a própria invenção de nomes absurdos para lugares e personagens colaboram na criação de um universo ficcional que, em sua primeira camada de sentido, se descola do mundo real. "O arquivo", mesmo configurado como um conto fantástico<sup>26</sup>, mantém por analogia vínculos mais próximos com dados reais, uma tendência que se acentuou nas obras posteriores de Giudice.

Em *Os banheiros*, a narrativa está mais livre dessas experiências, como percebe Elizabeth Lowe, no prefácio desse livro:

A sintaxe fragmentada e ultra-experimental de seu volume de estréia se corporificou numa prosa fluida e magnífica sem

---

<sup>25</sup> Sobre o assunto, vale citar o estudo do Prof. Luiz César de Queiroz Ribeiro, do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ): "Enquanto algumas das áreas da periferia metropolitana crescem fortemente, bairros das áreas centrais e suburbanas da Cidade do Rio de Janeiro conhecem movimentos de perda de população, através de um processo de redistribuição da população na metrópole, do núcleo para a periferia." (Ribeiro, L. C. de Q. *Segregação, desigualdade e habitação. A metrópole do Rio de Janeiro*, p. 1, obtido em [www.ippur.ufrj.br/observatorio](http://www.ippur.ufrj.br/observatorio)). Conforme esse estudo aponta, o caso específico do Rio de Janeiro apresenta uma série de particularidades que estão relacionadas tanto com a história de sua urbanização quanto com seus aspectos geográficos. Um fator importante nessa equação é a proximidade geográfica de grupos social e economicamente distantes, ou seja, as favelas localizadas em bairros altamente valorizados pelo mercado imobiliário.

<sup>26</sup> O conceito de literatura fantástica (como quase todos os conceitos) é dado a inúmeras controvérsias. Dois dos mais conhecidos posicionamentos teóricos a respeito são o de Roger CAILLOIS (*De la fée à la science-fiction*. In: *Anthologie de la littérature fantastique*, Paris: Gallimard, 1966, p. 8-9), que entendia que "o fantástico (...) manifesta um escândalo, uma ruptura, uma irrupção insólita quase insuportável no mundo real" (tradução pessoal); e o de Tzvetan TODOROV (*Introdução à literatura fantástica*. 2ª ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992), para o qual, o fantástico é um gênero evanescente, que surge da hesitação do leitor entre a explicação natural e a sobrenatural dos fatos narrados na obra. Ao se optar por uma ou outra explicação, o fantástico deixa de existir e a obra passa a situar-se no gênero estranho (no caso da explicação natural) ou no gênero maravilhoso (no caso do sobrenatural aceito). Nesta dissertação, a literatura fantástica é tomada em seu conceito mais abrangente, sem restringi-la às obras escritas até o final do século XIX e aceitando que o gênero passou por importantes transformações também ao longo do século XX.

perder nenhuma característica de sua mordacidade. Aqui a crueldade é mais cortante, os personagens são mais 'reais' e mais pungentes, malgrado sua excentricidade.<sup>27</sup>

Ainda persiste, em vários contos, a construção de um universo fantasioso, no entanto, intensifica-se a aproximação temática de Giudice com os referentes do mundo real. Sem abrir mão do insólito, já há mais histórias em que o absurdo se manifesta diluído em situações cotidianas, como nos contos "Os banheiros", "O visitante", "A lei do silêncio" e "Crime de uma noite de verão".

Seguindo a linha de "O arquivo", muitas narrativas se desenvolvem em lugares ainda não explicitados, mas cujas características não entram em conflito com elementos da realidade. Ao lado dessas, ainda estão histórias como "Miguel Covarrubra" e "Narrativa do número um" (como fragmento de *Bolero*) que se passam num lugar em que monarquia e república se alternam como forma de governo. O romance *Bolero* pode ser visto como a culminância do interesse de Victor Giudice em explorar alegoricamente esse lugar que ali é denominado simplesmente como "Cidade".

O livro de contos *Os banheiros*, nesse sentido, é um ponto de transição, que já aponta a direção seguida por Giudice nas obras posteriores quando passa a mencionar com maior frequência lugares específicos do Rio de Janeiro. No livro *Salvador janta no Lamas*, Giudice começa a fornecer os nomes dos lugares onde as histórias transcorrem e são geradas. Há uma ligação biográfica que se torna mais evidente a partir de então. A cidade passa a ser explicitamente o Rio de Janeiro. O centro da cidade já é o centro do Rio. Os bairros também recebem a devida denominação (São Cristóvão, Méier, Penha, Tijuca, Vila

---

<sup>27</sup> LOWE, E. *Prefácio*. In: OSB, p. 8.

Isabel...). Lugares que eram genéricos (teatro, parque, museu, praia, restaurante) tornam-se específicos como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a Quinta da Boa Vista, a Confeitaria Colombo e o próprio Restaurante Lamas (já mencionado, que aparece no título do conto e do livro), para citar apenas alguns exemplos. Todos são referências reais.

As referências, em muitos casos, são bastante precisas, como se vê, por exemplo, no conto "Cumplicidade", em que o pai (personagem) não apenas trabalha numa agência bancária, mas na agência bancária Andaraí, da Caixa Econômica Federal, e a família mora não num edifício qualquer, mas num edifício da Rua Conde de Bonfim, na Tijuca, "pertinho da Praça Saens Peña, a três palmos do metrô".<sup>28</sup>

Existem várias implicações quanto ao fato dessas referências passarem a ser constantemente explicitadas nos textos de Giudice. Na verdade, cada conto em si possibilita respostas particulares sobre os motivos das referências nele citadas. Porém, de modo geral, o que se percebe é essa aproximação mais clara de Giudice com elementos biográficos. Os bairros da Zona Norte são os lugares mais freqüentes, e eles são evocados tanto em situações presentes da narrativa como em lembranças. É uma tendência de revisitar lugares e pessoas do passado que se torna mais forte nas narrativas de Victor Giudice. Um dos personagens do conto "O homem geográfico" faz menção a "um desejo antigo de atravessar a cidade e rever o subúrbio onde passara a infância".<sup>29</sup> Giudice não "revê" apenas o bairro da infância, ele efetivamente passeia pela cidade, ainda que num círculo bastante restrito que abrange centro, zona

---

<sup>28</sup> SJL, p. 94.

<sup>29</sup> SJL, p. 63-64.

norte e zona sul do Rio de Janeiro, e que desse círculo estejam praticamente excluídas as diversas favelas da cidade.

As situações que são narradas refratam, principalmente, comportamentos e hábitos de pessoas da classe média, sendo que alguns contos ainda tratam de personagens da elite econômica, e em raríssimas narrativas um personagem é alguém muito pobre ou miserável. Em *Salvador janta no Lamas*, a exceção mais relevante é o "homem da camisa vermelha", do conto "O homem geográfico" - uma das poucas vezes em que Giudice trata de um personagem que vive no morro. Na maioria dos contos, prevalecem mesmo os personagens de classe média que moram nos bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro.

Com o propósito de comprovar essa afirmação, pode-se fazer um rápido levantamento dos principais lugares das narrativas desse livro. Nos contos "Triângulo escaleno" e "Bolívar", os personagens centrais moram em São Cristóvão; em "Cumplicidade", os personagens moram na Tijuca; em "Minha mãe" e em "O segredo de Suzana", os personagens centrais moram num subúrbio indeterminado; em "O homem geográfico", os personagens estão dispersos por vários cantos da cidade; em "O último camarão da noite", há o trajeto por toda a Zona Sul feito por personagens que tentam voltar para casa, ou melhor, para o apartamento na Rua Vieira Souto (Ipanema); e no conto "Salvador janta no Lamas", o lugar central da narrativa é o próprio Restaurante Lamas, localizado (como já mencionado) no Flamengo.

Esse levantamento serve para confirmar duas colocações já feitas: a predominância dos bairros da Zona Norte como núcleo espacial das narrativas; e a própria especificação

dos lugares, que anteriormente era rara nas obras de Giudice.

Essas tendências são reencontradas no romance *O sétimo punhal* (que se passa em São Cristóvão, Tijuca e na cidade de Petrópolis) e no livro de contos *O Museu Darbot e outros mistérios*. As histórias de seis dos nove contos incluídos em *O Museu Darbot e outros mistérios* estão explicitamente centradas na cidade do Rio de Janeiro, e há ainda outra ("A festa de Natal da condessa Gamiani") que se passa no terraço de um palacete localizado na praia de Atafona, portanto, no Estado do Rio de Janeiro. As exceções são "Relatividade em nome de Borges" (um microconto sobre um imperador chinês) e "O hotel" (em que não há referências explícitas a lugares reais). Este último conto, a propósito, já havia sido escrito muitos anos antes.<sup>30</sup>

Pode-se dizer que, desde seus primeiros livros, Giudice demonstra interesse em criar histórias sobre personagens que vivem dentro desse perímetro geográfico. De fato, Giudice se apropria de elementos conhecidos e incorpora-os em suas histórias sem buscar uma exata correspondência com os dados reais, aliás muitas vezes desfigurando-os, deslocando-os para outras situações.

Os ambientes de trabalho e doméstico sempre estiveram presentes em parcela significativa de sua obra. Na medida em que se intensifica a ênfase em tramas familiares, a partir de *Os banheiros*, esses elementos recorrentes passam a ser cada vez mais reconhecidamente próximos de elementos da biografia do autor. As lembranças de pessoas e lugares da infância e os diversos interesses pessoais (como a arte, a música e a gastronomia) fixam-se como matéria essencial

---

<sup>30</sup> MD, p. 10.

de seus contos. O destaque que o bairro de São Cristóvão recebe nos últimos livros relaciona-se certamente com essa recuperação de elementos que fizeram parte da infância de Giudice, o que é verificável, por exemplo, nos vários contos que retratam situações de família e que contam com uma espécie de "elenco fixo" - pai, mãe, tia e criança. No entanto, seria um erro tentar identificar prontamente o autor com algum personagem específico, pois Giudice faz questão de trocar de papéis, lançar despistes, enfim, brincar e explorar livremente esses elementos. De qualquer modo, a recorrência ao bairro de São Cristóvão torna-se clara e freqüente, ainda que nem todas as referências sejam tão evidentes assim.

Há inclusive muito da própria história do bairro<sup>31</sup> nas entrelinhas das narrativas de Giudice. Um exemplo disso seria a presença em vários contos de monarquias e personagens aristocráticos, já que o fato da família imperial ter residido em São Cristóvão deixou marcas (tanto na paisagem, quanto no imaginário da população) que são visíveis até hoje, como a Quinta da Boa Vista (atualmente um parque que abriga o Museu Nacional, o Museu da Fauna e o Jardim Zoológico), a Casa da Marquesa de Santos (atualmente o Museu do I Reinado) e o Clube de São Cristóvão Imperial (fundado em 1883, e que se mantém em atividade, ainda que em outra sede).

Dessas referências, a Quinta da Boa Vista é uma das mais presentes, aparecendo em diversos contos de Giudice. Atravessar a Quinta da Boa Vista faz parte do trajeto rotineiro de muitos personagens e é o ponto de partida para

---

<sup>31</sup> Sobre a história do bairro de São Cristóvão, ver: RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes. Departamento Geral de Patrimônio Cultural. *São Cristóvão: um bairro de contrastes*. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Patrimônio Cultural; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1991.

algumas situações insólitas desenvolvidas nas narrativas. É o que se vê em "Bolívar", em que o assassinato do marido, durante uma das habituais caminhadas dominicais pela Quinta da Boa Vista, tem desdobramentos inusitados na vida da esposa. É também o caso de "Jurisprudência", em que Cipião é detido arbitrariamente quando se prepara para atravessar a Quinta da Boa Vista, voltando para casa após o trabalho. E ainda, o policial de "O homem geográfico", que também tem que atravessar a Quinta da Boa Vista, até chegar à delegacia em que trabalha.

O bairro de São Cristóvão é retratado por Giudice como uma espécie de lugar mágico, um espaço propício para acontecimentos inusitados. Essa visão decorre da relação afetiva que Giudice mantém com o bairro, uma relação que está evidenciada em vários textos e cujos exemplos mais marcantes são o conto "A glória no São Cristóvão", incluído em *Passeios na zona norte* (uma antologia de contos de vários autores) e o capítulo "São Cristóvão", do romance inacabado *Do catálogo de flores*.

Desse conto, vale citar um trecho em que Cambraia, o narrador, prepara seu relato fantástico descrevendo sua relação com o bairro:

Nasci e cresci no bairro de São Cristóvão. Quando se nasce e se cresce em São Cristóvão, logo se aprende que em São Cristóvão todas as coisas são de São Cristóvão. Eu, por exemplo, embora tenha vivido a maior parte do tempo fora do Brasil, sou e sempre serei uma coisa de São Cristóvão, que morava no Campo de São Cristóvão, que ia aos domingos na matinê do Cinema São Cristóvão, que dançava nas sabatinas do Clube Imperial de São Cristóvão e que, de segunda a sábado, estudava no Colégio Brasileiro de São Cristóvão.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> GIUDICE, V. A glória no São Cristóvão. In: Fukelman, Clarisse (Org.). *Passeios na zona norte*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Gama Filho, 1995. Obtido em: [http://members.nbci.com/v\\_giudice](http://members.nbci.com/v_giudice). Acesso em: 2001.

Muitas dessas referências estão em correspondência com elementos da biografia de Giudice.<sup>33</sup> Essas aproximações fazem parte do jogo ficção-realidade proposto pelo autor. E o jogo de correspondências prossegue com a entrada do personagem Victor, "um gorducho sabido que conhecia tudo que é música de frente para trás e de trás para diante".<sup>34</sup>

Victor e Cambraia, ainda jovens, disputavam as atenções de Letícia. Durante um baile, o jovem Victor é substituído pelo velho Victor, que teria viajado no tempo até aquele momento. Segue-se a conversa entre os dois em que o velho Victor se revela para Cambraia. Há uma sucessão de espelhamentos na narrativa, como o fato de o velho Victor escrever contos, sendo que um deles chama-se "A glória no São Cristóvão". Absorto na varanda, o personagem Victor contempla demoradamente os *flamboyants* vermelhos do Campo de São Cristóvão. Uma visão que faz Cambraia, observando Victor, constatar que o Campo de São Cristóvão era um jardim de sonho. Mais adiante, há também referências à própria obra de Giudice, como uma alusão ao conto "Carta a Estocolmo".

Essa imagem do Campo de São Cristóvão como um jardim de sonho, de certo modo, reaparece no conto "A história que meu pai não contou", de *O Museu Darbot e outros mistérios*, em que é descrito como "um imenso jardim francês, enfeitado por infinitos canteiros de dalias brancas e gérberas amarelas, (...)"<sup>35</sup>; e mais claramente no início do capítulo "São Cristóvão", de *Do catálogo de flores*:

Até 1965, o Campo de São Cristóvão era um jardim sob encantamento. Hoje, a exemplo das coisas muito queridas que se dissolvem, é um jardim encantado. Só quem deslizou em seus caminhos de terra amarela, protegido pelas copas sangüíneas dos *flamboyants*, sob a vigilância dos elefantes

<sup>33</sup> Ver o anexo biobibliográfico desta dissertação.

<sup>34</sup> Id.

<sup>35</sup> MD, p. 79. (grifo meu)



de fícus, e indiferente às flores, cultivadas apenas para serem lembradas muito depois de extintas, é capaz de acreditar em magia.<sup>36</sup>

Esse trecho, que é o começo do relatório do narrador sobre o poeta Pedro Maravella, reforça a associação pretendida por Giudice do bairro como um lugar mágico.<sup>37</sup> É ainda mais esclarecedor o trecho que se segue, em que o narrador revela essa intenção ao refletir sobre o próprio processo da escrita. Mais uma vez o jogo entre ficção e realidade está exposto por Giudice por meio das palavras do narrador:

Perdi meia hora em releituras e correções deste começo inseguro sobre o efeito que faria quando lido pela dupla, talvez pela trinca [Cavanaugh, Monty e Palmy]. Eu achava que a providência mais urgente a ser tomada seria dar uma idéia da validade mítica do ambiente onde tudo ia acontecer. O bairro de São Cristóvão é tão mítico e atraente quanto a ilha habitada por Caliban, n'A *Tempestade*, de Shakespeare. Parecia absolutamente necessário que eles entendessem isso. São Cristóvão é o admirável mundo novo de quem descobre um universo particular contido numa cidade.<sup>38</sup>

Giudice propõe a associação do espaço com a magia partindo da observação de elementos particulares, como o Campo de São Cristóvão. Nesse caso, a magia é evocada pela lembrança do narrador e está, a princípio, relacionada à beleza da natureza, por meio da descrição de como eram os jardins (vale lembrar, um jardim planejado, portanto, uma intervenção urbanística) em uma determinada época. No trecho citado, o narrador estimula a idéia de que aquele jardim não é um jardim qualquer, mas um lugar especial. No entanto, essa é uma descoberta pessoal e nem todos são capazes de perceber isso, como o próprio narrador deixa entrever em suas reflexões. Há um esforço do narrador para

---

<sup>36</sup> MD, p. 207.

<sup>37</sup> Entre as anotações de Giudice para *Do catálogo de flores*, incluídas no final da edição de 1999, consta a Nota 15 com uma alternativa para o trecho: “Início do capítulo 3: Até 1960, o Campo de São Cristóvão era o jardim mais bonito do mundo”. (MD, p. 271)

transmitir em seu relatório sua descoberta e, mais do que isso, para convencer os seus leitores, pois, uma vez aceita essa imagem de um bairro de São Cristóvão mítico, já está preparada a base para eventos insólitos que venham a ocorrer na narrativa.

São Cristóvão não é metonímia do Rio de Janeiro, mas um lugar especial dentro da cidade. Para Giudice, certos lugares têm mesmo essa capacidade mágica de trazer de volta o passado não apenas como lembrança, mas coexistindo, interagindo e transformando o presente. Dá-se a interseção de tempos distintos num espaço específico e num momento único e revelador em que passado e presente colidem e ganham significação. É o que acontece, por exemplo, no conto "A única vez", em que o narrador, ao passar pela Praça da Bandeira, lembra, invoca e efetivamente encontra o pai, morto há 44 anos. Associando a lembrança do pai ao local por onde está passando, o narrador tem a revelação: "Foi a única vez que eu vi meu pai."<sup>39</sup>

Pensando as relações que Giudice estabelece com referências espaciais reais, percebe-se essas duas fases de sua obra em que a observação e a invenção estão imbricadas, ora com o acento mais forte sobre uma, ora sobre outra.

Na formação de uma imagem literária dos lugares de Giudice, prevalece como efeito imediato aquela revitalização do espaço real de que se falou no início deste capítulo. Os espaços criados por Giudice encontram correspondência na realidade e ao mesmo tempo agregam características e valores. A longevidade dessas imagens depende, é claro, da repercussão da própria obra de Giudice.

---

<sup>38</sup> MD, p. 207.

<sup>39</sup> MD, p. 25.

## Capítulo II: DO HOMEM NA CIDADE

A constatação de que as narrativas de Victor Giudice transcorrem predominantemente no espaço urbano leva à investigação das características específicas desse espaço. Primeiramente, há que se entender que quando se fala da cidade, de modo amplo, uma série de associações podem ser feitas. Como diz Raymond Williams, abrindo o primeiro capítulo de seu livro *O campo e a cidade: na história e na literatura*, "campo e cidade são palavras muito poderosas". No parágrafo seguinte, o escritor acrescenta que "em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas."<sup>40</sup>

Essas atitudes emocionais são as imagens que se constroem a respeito da cidade. Conforme Williams aponta, pode-se ver a cidade de um modo positivo, como um sinônimo de civilização, e ao mesmo tempo, negativamente, como lugar de caos e desagregação. Tais associações foram moldadas ao longo de séculos e remontam originalmente à própria transição do nomadismo ao sedentarismo, às mudanças de hábitos culturais (como o cultivo da terra e a doma de animais), aos primeiros agrupamentos humanos.

As grandes transformações históricas da cidade (desde as cidades assírias, cidades da antigüidade clássica, cidades medievais, cidades pré-industriais... até as metrópoles contemporâneas) fazem duvidar de que ainda seja possível pensar essa denominação como adequada expressão de um elemento homogêneo e apreensível em sua totalidade, seja

---

<sup>40</sup> WILLIAMS, R. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 11.

considerando características físicas (como localização, tamanho e densidade), seja considerando suas diferentes funções (como defesa, comércio, centro político, religioso e do saber).

Nessa linha de pensamento, o que se denota é que, afastando-se de uma idéia geral de cidade, deve-se começar a refletir nos tipos de cidades surgidos a partir de meados do século XIX, com o desenvolvimento da industrialização e do capitalismo, que culminou nas formas densas, extensas e heterogêneas das metrópoles que hoje se conhece.<sup>41</sup> Essa delimitação histórica ajuda a impedir que se siga a tentação, como aponta Williams, "de reduzir a variedade histórica de formas de interpretação aos chamados símbolos e arquétipos, ou seja, de abstrair até mesmo estas formas tão evidentemente sociais e dar-lhes um *status* basicamente psicológico ou metafísico".<sup>42</sup>

Outra ponderação a ser feita diz respeito a uma perspectiva culturalista de cidade que a define como produtora de um modo de vida peculiar, a *cultura urbana*. Manuel Castells, por exemplo, rejeita a denominação *cultura urbana*, pois acredita que "tal denominação sugere que estas

---

<sup>41</sup> Pode-se pensar como um possível marco as reformas urbanas de Paris, planejadas pelo Barão Haussmann, que foram seguidas por inúmeras cidades, tendo influência direta, por exemplo, nas reformas do Rio de Janeiro, promovidas pelo prefeito Pereira Passos, no início do século XX. Conforme Santamera, o plano de Haussmann contava com dez objetivos: a) organizar um mecanismo legal e financeiro que permita a execução das obras públicas estatais necessárias para as obras de remodelação de ruas e avenidas; b) ocupar uma massa considerável de trabalhadores; c) estruturar a cidade a partir de um sistema viário composto por artérias de circulação e radiais; d) demolir edifícios medievais, expulsar o proletário, e construir ali edifícios públicos, residenciais e comerciais; e) adequar a infra-estrutura técnica às necessidades da cidade moderna, aplicando os mais recentes avanços científicos; f) construir os edifícios públicos necessários para a função do Estado e valorizá-los a partir do traçado de praças e avenidas; g) outorgar uma configuração homogênea ao âmbito da vida da burguesia; h) relegar aos subúrbios industriais a localização do proletariado; i) organizar o sistema verde da cidade com parques e praças nas escalas de bairro e metropolitana; e j) estabelecer normas urbanísticas de regularidade formal que imponham uma coerência visual à trama do habitat, ao traçado viário e aos pontos focais determinados pelos edifícios públicos. (SANTAMERA, Juan A. *Introducción al planeamiento urbano*. 2ª ed. Tradução pessoal. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 1998, p. 395.)

<sup>42</sup> WILLIAMS, Op. cit., p. 387.

formas culturais foram produzidas pela forma ecológica específica que é a cidade.”<sup>43</sup> E acrescenta:

Ora, basta refletir alguns instantes para descobrir o absurdo de uma teoria de mudança social fundamentada na complexificação crescente das coletividades humanas a partir de um simples crescimento demográfico. Com efeito, nunca houve, nem pode haver, na evolução das sociedades, fenômenos apreensíveis, unicamente em termos físicos, por exemplo 'tamanho'. Toda evolução da dimensão e da diferenciação de um grupo social é o produto e expressão de uma estrutura social e de suas leis de transformação.<sup>44</sup>

A crítica de Castells é pertinente por dirigir-se a um certo elo causal estabelecido de modo determinista em que a cidade (por meio de suas características físicas) é vista como responsável pelo surgimento de um *homem urbano* - uma concepção que Castells reconhece e questiona em alguns estudos clássicos de sociologia urbana. Todavia, Castells acaba não contestando o que parece ser a essência desses estudos, que é a tentativa de reconhecer características específicas (valores, comportamentos, formas de relacionamento social...) do habitante das metrópoles modernas. Ao contrário, Castells chega a admitir a existência dessas especificidades do homem urbano, fazendo uma ressalva que aponta outros condicionantes que não a cidade (como *forma ecológica*), mas a estrutura social relativa a cada época e lugar:

(...), podemos dizer, intuitivamente: que existem determinantes tecnológicos semelhantes, que podem resultar em semelhanças de comportamentos; que isto é reforçado pela presença viva de elementos estruturais capitalistas; que as analogias formais dos comportamentos só têm sentido quando referenciadas à estrutura social a qual pertencem.<sup>45</sup>

É mesmo inegável a importância das estruturas econômicas e sociais na configuração de um tipo urbano. No

---

<sup>43</sup> CASTELLS, M. *A questão urbana*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 109.

<sup>44</sup> Id.

<sup>45</sup> Id.

entanto, os estudos culturalistas mencionados por Castells expressam uma variedade de enfoques e de interesses entre si, variando também conforme os contextos em que foram produzidos. Alguns estudos referidos por Castells são: "A metrópole e a vida mental", de Georg Simmel, publicado pela primeira vez em 1902; "A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano", de Park, em 1916; e "O urbanismo como modo de vida", de Wirth, em 1938.

A forma ecológica (cidade) não pode mesmo ser apontada como origem exclusiva da forma social (cultura urbana); entretanto, não há motivo para se descartar a possibilidade de que características da cidade também influenciem na formação de padrões de comportamento de seus habitantes. Fatores como contingente e densidade populacional acabam por afetar as formas sociais.

Para os fins deste estudo, interessa registrar as principais características apontadas como referentes ao homem urbano e suas relações sociais, para que sirvam como base de comparação à análise das características de personagens de Victor Giudice, suas inter-relações e relações com o contexto urbano a que se ligam. Essa análise se fundamenta numa concepção sociológica, presente nos estudos de Simmel e Wirth e evidenciada por Park, em que o conceito de cidade agrega tanto o *lugar* como a *gente*.<sup>46</sup>

Nesse sentido, as primeiras características que devem ser mencionadas foram propostas por Tönnies, conforme exposto por Castells, que reconhece na vida urbana:

---

<sup>46</sup> PARK, R. E. A cidade. Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. In.: Velho, O. G. (Org.). *O fenômeno urbano*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 27.

a evolução de uma *forma comunitária* para uma *forma associativa*, caracterizada principalmente pela segmentação de papéis, a multiplicidade de dependências e a primazia das relações sociais secundárias (através de associações específicas) sobre as primárias (contatos pessoais diretos fundamentados na afinidade afetiva).<sup>47</sup>

Tais fatores foram analisados, revisados e desenvolvidos posteriormente por Simmel, Park e Wirth. O trabalho de Simmel está centrado na identificação psicológica e do comportamento social do homem urbano. Para isso, contrapõe dois modelos básicos de modo de vida (rural e urbano), considerando uma dicotomia essencial que, mais tarde, será revista por outros estudiosos.

Simmel identifica no homem urbano o que denomina como atitude *blasé*, causada pela intensificação de estímulos nervosos relacionados com a extrema complexidade da metrópole e pela "economia do dinheiro", que faz com que o valor de todas as coisas possa ser medido em termos monetários. A atitude *blasé* do indivíduo consiste, portanto, em seu "embotamento do poder de discriminar".<sup>48</sup>

Outra característica que Simmel reconhece nos metropolitanos é a atitude de reserva para com o outro, proveniente de um instinto de autopreservação diante do desconhecido. A reserva acaba tornando-se um estado de indiferença, podendo gerar até mesmo uma aversão oculta.

Tal atitude acarreta tanto a segmentação social em diversos grupos restritos (reunidos pelos mais variados interesses), como o próprio isolamento do indivíduo. Acompanhando esse pensamento, Park aponta, posteriormente, a "substituição de relações diretas, face a face,

---

<sup>47</sup> CASTELLS, Op. cit., p. 100.

<sup>48</sup> SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. Trad. Sérgio Marques dos Reis. In.: Velho, O. G. (Org.). Op. cit., p. 17.

'primárias', por relações indiretas, 'secundárias', nas associações de indivíduos na comunidade".<sup>49</sup>

A multiplicação de grupos sociais na cidade é uma resposta à heterogeneidade característica do meio urbano. Ainda segundo Park, o indivíduo pode até mesmo participar de vários grupos sociais, de acordo com seus interesses variados, mesmo assim cada grupo mantém certo grau de independência, ou seja, os grupos dificilmente se misturam. Parece claro também que, mais determinantes que essa variedade de interesse, são as diferentes características socioeconômicas de cada grupo, o que funciona como uma barreira social que limita a interação entre indivíduos, os quais interagem principalmente em âmbitos sociais restritos. Em resumo, isso significa na prática que as relações sociais diretas ou primárias, quando verificadas, restringem-se a indivíduos ou grupos socioeconomicamente próximos, sujeitas ainda a outros limitadores como as afinidades de interesses e componentes agregadores como família e religião.

Atento a essa multiplicação de grupos sociais, Park aponta que esse processo leva a uma crescente segregação da população urbana:

Os processos de segregação estabelecem distâncias morais que fazem da cidade um mosaico de pequenos mundos que se tocam, mas não se interpenetram. Isso possibilita ao indivíduo passar rápida e facilmente de um meio moral a outro, e encoraja a experiência fascinante, mas perigosa, de viver ao mesmo tempo em vários mundos diferentes e contíguos, mas de outras formas amplamente separados. Tudo isso tende a dar à vida citadina um caráter superficial e adventício; tende a complicar as relações sociais e a produzir tipos individuais novos e divergentes.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> PARK, Op. cit., p. 46.

<sup>50</sup> Ibid., p. 62.



Essa segregação de grupos sociais efetiva-se também na própria separação espacial dos grupos e, conseqüentemente, no retalhamento da cidade.

A idéia da cidade como um mosaico reaparece na análise de Wirth, e quando é relacionada com uma cidade em que se verifica um alto grau de heterogeneidade e desigualdade socioeconômica, como o Rio de Janeiro, parece ainda mais pertinente: "A cidade, conseqüentemente, tende a parecer um mosaico de mundos sociais nos quais é abrupta a transcrição de um para o outro."<sup>51</sup>

Wirth ressalta também o aparente paradoxo que é o aumento da quantidade dos contatos sociais entre indivíduos e grupos distintos (resultantes da densidade/proximidade e da heterogeneidade do meio urbano), o qual é acompanhado pela inevitável perda da qualidade desses contatos sociais, ou seja, sem uma efetiva interação. As reações diante dessa multiplicação de contatos superficiais na heterogeneidade são variadas, podendo configurar-se tanto como a *aversão oculta* (apontada por Simmel) como com o surgimento de uma "perspectiva relativista e um senso de tolerância de diferenças"<sup>52</sup>. No entanto, o próprio Wirth adverte que o "contato físico estreito freqüente, aliado a grande distância social, acentua a reserva de indivíduos não-ligados entre si e, a não ser que seja compensada por outras oportunidades de reação, dá origem à solidão"<sup>53</sup>.

Deve-se, por certo, afastar certas determinações categóricas e generalizantes, mas nem por isso se deve

---

<sup>51</sup> WIRTH, L. O urbanismo como modo de vida. Trad. Marina Corrêa Treuherz. In: Velho, O.G. (Org.). Op. cit., p. 103.

<sup>52</sup> Id.

<sup>53</sup> Ibid., p. 104.

negar o vínculo entre as condições encontradas no meio urbano e o reconhecimento de quadros de isolamento e de superficialidade de relações sociais. O desdobramento dessas análises continua sendo feito por vários estudiosos. Em *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade* (1998), Richard Sennett associa essas hipóteses à crise da vida pública e também aponta a crescente segmentação da sociedade em grupos cada vez mais restritos e isolados.

Em determinado trecho, Sennett enfatiza o papel determinante do contexto capitalista, com sua característica de força dissociadora, na predominância de relações sociais secundárias e superficiais, assim como na reação que provoca: a formação de guetos sociais, em que os indivíduos apenas se predispõem a interagir com seus semelhantes. Sennett aponta este como um dos grandes problemas da vida urbana:

Aquilo que precisamente se perde com essa celebração [do gueto] é a idéia de que as pessoas só podem crescer através de processos de encontro com o desconhecido. Coisas e pessoas que são estranhas podem perturbar idéias familiares e verdades estabelecidas; o terreno não familiar tem uma função positiva na vida de um ser humano. Essa função é a de acostumar o ser humano a correr riscos. O amor pelo gueto, especialmente o gueto de classe média, tira da pessoa a chance de enriquecer as suas percepções, a sua experiência, e de aprender a mais valiosa de todas as lições humanas: a habilidade para colocar em questão as condições já estabelecidas de sua vida.<sup>54</sup>

Essa preferência pela segurança do mundo conhecido traz outras implicações além da perda de oportunidade de crescimento por meio do contato com o diferente. Essa atitude contribui para um real distanciamento do *outro*, e com isso, para um quadro de incompreensão mútua, que acaba por estabelecer e/ou fazer perdurar uma série de

---

<sup>54</sup> SENNETT, R. *O declínio do homem público. As tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 359-360.

preconceitos e de imagens falsas e estigmatizadas. O círculo vicioso se fecha com esses elementos principais: mantém-se distância do outro, pois ele é desconhecido; e o outro permanece desconhecido, pois é mantida uma distância segura que impede um possível confronto. Distância, portanto, significa "segurança" e incompreensão.

Isso pode ser verificado inclusive numa cidade como Rio de Janeiro em que a distância social, nem sempre quer dizer distância física, pois mesmo em áreas nobres da cidade (como a Zona Sul) situam-se diversas favelas e bairros habitados por pessoas de baixa renda. Mesmo vizinhos, esses diferentes espaços permanecem restritos aos seus moradores, e muitas vezes ostensivamente restritos, como no caso dos condomínios fechados e seus diversos equipamentos de segurança, assim como no controle de entrada em certos morros dominados por organizações criminosas.

Tudo isso estimula o desconhecimento, a proliferação de preconceitos e o medo do confronto. O antropólogo Gilberto Velho cita, no artigo "A grande cidade brasileira: sobre heterogeneidade e diversidade culturais", um exemplo de atuação do poder público que involuntariamente promoveu a aproximação física de segmentos sociais distintos e, ao mesmo tempo, tornou evidente um conflito de interesses e a postura preconceituosa da sociedade:

Quando foram criadas linhas de ônibus ligando a Zona Norte à Zona Sul do Rio, através do Túnel Rebouças, surgiram discussões violentas e posicionamentos radicais. Esquemáticamente, registrava-se o preconceito dos moradores da Zona Sul contra os estigmatizados 'farofeiros' que viriam poluir os bairros mais exclusivos. (...) Fica evidente, pelas próprias matérias da imprensa, que os 'suburbanos' também têm seus estereótipos sobre a Zona Sul, como sendo o *locus* da perdição, devassidão, decadência.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> VELHO, G. A grande cidade brasileira: sobre heterogeneidade e diversidade culturais. *Revista do*

A única possibilidade de superação desses preconceitos, de parte a parte, seria justamente com uma aproximação efetiva do outro, em que a aproximação física representaria apenas uma etapa, mas não levaria necessariamente a um processo de compreensão recíproca. Não ocorrendo um contato efetivo, apenas se acentua um quadro de tensões sociais (motivadas pelo alto grau de desigualdade socioeconômica) que pode prolongar-se indefinidamente sem que nunca se atinjam as etapas seguintes, em que o conhecimento mútuo pode levar ao abandono dos preconceitos, à sensibilização em relação aos problemas dos menos favorecidos e, afinal, a uma ação conjunta e transformadora da sociedade.

Persistindo o isolamento (apesar da proximidade física) e a distância social, os preconceitos, as tensões e o medo do confronto não se dissipam. Um reflexo evidente desse aumento das tensões é que aqueles que possuem maior poder econômico tentam se proteger e se isolar do mundo exterior, ora refugiando-se atrás de aparatos de segurança cada vez mais sofisticados, ora mudando-se para outras cidades e regiões afastadas em que o conflito não esteja tão visível e iminente. Ao invés de buscar-se a solução ou, no mínimo, a compreensão do problema, tenta-se um distanciamento dele. Esse quadro de tensões está muito bem retratado, por exemplo, no conto "Piscina"<sup>56</sup>, de Fernando Sabino, publicado já em 1962.

---

*Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 21, p. 49-50, 1986.

<sup>56</sup> SABINO, F. Piscina. In: \_\_\_\_\_. *A Mulher do Vizinho*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962, p. 135. Devo registrar que esse conto também faz parte da anteriormente citada antologia de Bandeira e Drummond, *Rio de Janeiro em prosa e verso*.

Nesse conto, o casal, que mora numa bela residência, localizada na Lagoa Rodrigo de Freitas, até já está habituado com seus vizinhos favelados que passam constantemente em frente à casa e que, por vezes, ficam a observá-los através do portão. Apesar de estarem próximos e ao alcance da vista, o incômodo causado é suportável. Certo dia, porém, a dona da casa está tomando seu banho de sol à beira da piscina e vê aterrorizada uma daquelas mulheres do morro, que costumavam passar carregando latas d'água, encarando-a, atravessando o portão entreaberto e caminhando em sua direção. A mulher do morro agacha-se junto à piscina, enche sua lata d'água e, ainda encarando a dona da casa, sai lentamente.

A mulher da favela é descrita como uma ameaça. O marido antevê o confronto inevitável e sua opção é abandonar aquele espaço:

Lá no terraço o marido, fascinado, assistiu a toda a cena. Não durou mais de um ou dois minutos, mas lhe pareceu sinistra como os instantes tensos de silêncio e de paz que antecedem um combate. Não teve dúvida: na semana seguinte vendeu a casa.<sup>57</sup>

Com isso, o marido consegue prolongar a ilusão de que se pode eliminar o problema fugindo dele.

No conto "Eles", de Victor Giudice, chega-se à consciência de que não há mais lugar para onde fugir. O isolamento do casal protagonista não garante a desejada estabilidade em que se pode desfrutar de "paz e beleza". A utopia de felicidade se desfaz.

O narrador desse conto e sua esposa, Cândida, moram isolados numa cidade do interior. Ali, depois de anos de

---

<sup>57</sup> Id.

trabalho, criaram um mundo ideal, um *museu pessoal*, com seus livros, discos e objetos de arte. Vivem de modo parcimonioso, controlando despesas e permitindo-se de vez em quando alguma extravagância. Existe uma estabilidade inicial que é interrompida pela chegada "deles". Cândida foi a primeira a perceber. Todas as noites em que o cachorro latia, a mulher se levantava às escondidas e levava comida aos visitantes. O narrador somente entende o que está acontecendo quando Cândida começa a vender as tapeçarias da casa para comprar comida. Reféns desses visitantes noturnos, ambos se vêem envolvidos num contexto insólito.

Certa noite, quando decide dar um basta naquela situação, Cândida é devorada pelos visitantes e, a partir desse momento, o narrador passa a ser o responsável pelo fornecimento da comida. Durante aproximadamente seis anos, vigora uma relativa estabilidade que o personagem acredita ser a felicidade. Entretanto essa estabilidade volta a ser perturbada quando o narrador se casa novamente e passa a preocupar-se em impedir que Sônia, a nova esposa, saiba da existência dos visitantes.

Um aspecto importante nesse conto é a descrição limitada desses visitantes noturnos. Os elementos são poucos. O que se sabe é que são "muitos e indefiníveis", "repugnantes" e, no momento em que o narrador percebe-os com maior nitidez, que "pareciam escuros e muito magros".

Uma imagem que o leitor pode formar desses seres advém justamente da interpretação do conto como uma alegoria de crítica social; afinal, justapõem-se a fome extrema dos seres e a situação econômica relativamente confortável do casal. Nesse quadro, é relevante a troca de tapeçarias

(elemento decorativo) por comida (necessidade básica). A tapeçaria vendida é substituída por outra "não tão bela", na qual está representada "uma multidão escura e impessoal sobre um fundo cinzento."<sup>58</sup>

O casal desse conto, portanto, não consegue escapar do confronto com o outro. Sua tentativa de isolamento e de construção de um mundo ideal é frustrada e confirma a impossibilidade de se fugir dos problemas do mundo real. A relação que estabelecem com os visitantes é superficial, não se atinge a compreensão do que são, como vivem, de onde vêm, para onde vão esses visitantes. O único entendimento que o casal consegue atingir é que se derem comida aos visitantes, eles vão embora. Em dado momento, o narrador consegue conversar com eles, mas apenas o suficiente para estabelecer uma espécie de cronograma mensal de visitas, que é o que lhe interessa mais diretamente: "Assim, não há preocupação."<sup>59</sup>

No conto de Giudice, registra-se na perspectiva do casal essa impossibilidade de uma efetiva comunicação com seus visitantes, uma vez que estes sequer são vistos como seres humanos. Algo parecido se dá no conto de Sabino, em que a mulher da favela chega a ser comparada com um bicho, não havendo, portanto, qualquer comunicação verbal, pois esta somente seria possível entre "seres da mesma espécie". Os encontros indesejados, nesses dois contos, expõem os preconceitos, assim como as tensões latentes.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> OSB, p. 70.

<sup>59</sup> OSB, p. 72.

<sup>60</sup> Outro conto de Giudice que demonstra a impossibilidade de isolar-se da realidade social é "O último camarão da noite", de *Salvador janta no Lamas*. Nessa narrativa, os personagens principais (novamente um casal) não estão procurando esse isolamento, no entanto, estão completamente absortos em seus devaneios e preocupações pessoais durante o longo trajeto de retorno para casa após uma festa. A irrupção do ato de violência no desfecho desse conto vem interromper bruscamente suas elucubrações, as quais se dissolvem diante do insólito choque com uma realidade violenta e irracional.

Em "Eles", a tentativa de isolamento que se verifica responde, como já foi mencionado, a um desejo explícito de construção de um mundo ideal, o qual é declarado logo no primeiro parágrafo do conto: "Porque não foi difícil construir um mundo ideal imaginado durante todos aqueles anos de juventude."<sup>61</sup> Essa motivação pode ser observada ainda em outros contos de Giudice em que personagens isolados também constroem e habitam seus *museus pessoais*. A caracterização desses *museus pessoais*, bem como a análise das relações entre personagens e seus museus será desenvolvida oportunamente em capítulo específico deste estudo. Antes disso, porém, partindo da constatação de que os personagens de Giudice estão colocados, predominantemente, em espaços fechados, busca-se a identificação desses espaços, assim como dos perfis dos personagens que neles se inserem. Pretende-se, com isso, perceber quais são as motivações dos personagens e como são suas relações sociais, apontando situações recorrentes nas obras de Victor Giudice. Com esse enfoque, efetua-se a transição da análise das relações do homem com a cidade para as do homem com seus *espaços de isolamento*.

---

<sup>61</sup> OSB, p. 65.



### Capítulo III: DOS ESPAÇOS DE ISOLAMENTO

#### 3.1. Do trabalho para casa: quartos e banheiros.

Em todos os livros de Victor Giudice, podem ser encontrados personagens solitários, afastados da sociedade, com pouco ou nenhum convívio social. Para alguns desses personagens, ainda resta o convívio familiar, para outros, nem isso.

Dos primeiros contos publicados de Victor Giudice, pode-se mencionar como exemplo desse comportamento o de João, de "O arquivo", que não apresenta qualquer vínculo pessoal ou afetivo com nenhum outro ser humano. O personagem João não tem amigos, nem família. A única relação que estabelece ao longo de toda sua vida é com o chefe da empresa em que trabalha. Mesmo assim, essa relação (se é que merece essa denominação) é apenas profissional, uma relação entre superior e subordinado, e se resume às conversas em que João é comunicado sobre os novos postos e salários que lhe são atribuídos. A menção aos colegas da empresa, por sua vez, restringe-se ao apontamento irônico da inveja que João despertava com seu "progresso profissional": João era "envenenado por intrigas" e, conseqüentemente, odiava seus colegas. A vida do personagem se resume na dedicação de 40 anos de trabalho à empresa, descritos pelo seu chefe como 40 anos de "convívio".

Diante desse perfil, percebe-se que a desumanização de João não se dá apenas no momento final em que se transforma em um arquivo de metal, mas também no decorrer de toda sua vida solitária em que se manteve distante de estabelecer relações afetivas com outras pessoas.

Considerando a maneira como esse conto se desenvolve, não são mesmo esperadas situações de interação. O isolamento de João está relacionado com a variedade limitada de espaços que frequenta e ao tempo em que os ocupa. São encontradas três variáveis de espaço e tempo na narrativa. A primeira é o local de trabalho. Ali João passa boa parte de seu tempo e, com o transcurso dos anos em que se dá seu movimento hierárquico e funcional descendente, registra-se uma ampliação do tempo de permanência na empresa, a qual é expressa no aumento da jornada de trabalho e no corte de cinco dias de férias quando é rebaixado a auxiliar de contabilidade. A segunda variável é o local de moradia, que se torna cada vez mais distante do local de trabalho e no qual João passa cada vez menos tempo. A terceira variável é o trajeto entre moradia e empresa. Esta é a que sofre maior incremento, tanto espacial quanto temporal, com as sucessivas mudanças de residência. Nada ocorre nesse trajeto, não há ação nem reflexão, portanto sua distensão tem como função principal a implicação óbvia do progressivo distanciamento e do tempo desperdiçado, o que denota que o tempo e o espaço de João confundem-se cada vez mais com o tempo e o espaço da empresa. João não é um ser humano, é parte da empresa. Assim, nada mais coerente que, no desfecho do conto, João assuma sua condição de peça de mobiliário.

Mas não se trata de qualquer móvel, João torna-se um "arquivo de metal", e a função de um arquivo é guardar informações. O silêncio de João ao longo de quase toda a narrativa mostra que ele também já era um arquivo antes da transformação. Ele é incapaz de reagir, responder, reivindicar e relacionar-se. Numa das ocasiões em que está sendo rebaixado de posto, João sequer consegue se expressar, então ele simplesmente gagueja "alguma coisa

ininteligível". Há um único momento (já no final do conto) em que ele tem voz, assim mesmo, sua manifestação restringe-se a agradecer ao chefe e requerer sua aposentadoria. Por fornecer condições que estimulam o distanciamento e o abandono das relações interpessoais, a empresa configura-se, mais do que como um espaço de isolamento, como um espaço de alienação para João.

Nos contos de Giudice, pode-se identificar vários personagens que habitam espaços de isolamento. Alguns deles se isolam acreditando que podem encontrar a felicidade num mundo ideal particular, e para isso, muitas vezes, constroem seus *museus pessoais*. Há também outros personagens cujo isolamento não consiste na construção de um "espaço feliz", mas que se apresenta como reflexo de outros processos - por exemplo, quando os personagens são impelidos para essa condição (como no caso de João), ou quando deliberadamente isolam-se tentando escapar de conflitos pessoais. Entre esses, incluem-se alguns personagens que, isolados em situação extrema, abdicam do mundo e se tornam distantes de todo e qualquer convívio.

Os exemplos mais óbvios desse isolamento extremo podem ser verificados nos contos "Os banheiros" e "Minha mãe", onde há personagens que vivem vinte e quatro horas por dia trancados em aposentos da casa, numa situação de renúncia que os torna literalmente invisíveis.

O conto "Os banheiros", que dá nome ao segundo livro de Giudice, apresenta alguns pontos comuns com o conto "O arquivo", porém o isolamento do personagem avô nesse conto passa a ser o evento central da narrativa. A história é narrada em retrospectiva por um dos netos, que morava com os pais, o avô (materno), um irmão e uma tia (irmã da mãe).

Certa noite, após quarenta anos trabalhando como guardalivros da empresa *Formoso, Leitão e Cia.*, o avô decide trancar-se definitivamente no banheiro da casa. Esse fato somente fica claro no decorrer do conto, mais especificamente no desfecho, quando o neto, após a mudança do irmão e o falecimento dos outros parentes, percebe-se só na casa, sem saber o que fazer com o avô trancado no banheiro.

Esse único evento insólito estabelece a característica fantástica do conto. No mais, são fatos naturais e a atitude do avô é vista principalmente como uma perturbação da rotina, como o próprio narrador anuncia já nas primeiras frases do conto: "No começo os adultos reclamaram a falta do banheiro. Meu irmão e eu, pelo contrário, achamos tudo muito divertido apesar da tristeza que sentíamos com a ausência do avô."<sup>62</sup>

O evento é tratado pelos personagens com relativa naturalidade, não chegando a espantá-los, pois o avô já era visto pelo pai como alguém que perdera (ou vinha perdendo) a lucidez. A avaliação feita pelo pai foi construída em momentos como aqueles em que perguntava sobre assuntos práticos, como "a alta do café ou a baixa do açúcar", e não obtinha qualquer resposta do avô, que preferia discorrer sobre "viagens ao país das neves ou ao império do rei narigão".

As reações dos personagens diante do ato inusitado do avô são também origem da sensação de estranhamento provocada pela narrativa. O neto relembra que, num primeiro momento, houve as brigas entre os adultos, com o pai responsabilizando a mãe pelo ocorrido. Os motivos para essa

---

<sup>62</sup> OSB, p. 13.

acusação não são explicitados no texto. Pode-se cogitar essa omissão como algo proposital da parte do narrador, ou um mero esquecimento ou ainda como desconhecimento, um possível reflexo de uma estrutura familiar que exclui as crianças da participação nos chamados assuntos sérios.

Uma possibilidade a ser aventada é que se esteja diante de mais um dos "segredos de família", como tantos outros que aparecem nas narrativas de Victor Giudice. Reconhece-se em muitos de seus contos a tematização desses "assuntos proibidos" sobre os quais não se deve comentar. A auto-reclusão do avô, nesse conto, é um exemplo evidente. Diante desse caso, prefere-se o silêncio - uma espécie de regra tácita que visa atenuar o problema simplesmente ignorando-o e preservar a imagem da própria família. Esse comportamento transparece no momento em que a tia recebe a visita de duas amigas e uma dessas amigas pede para ir ao banheiro. O pai inventa uma desculpa dizendo que o encanamento está entupido e por isso a amiga da tia tem que utilizar o banheiro de empregada, causando a indignação da tia, o que denota que o pai seria quem determina, ainda que não declaradamente, o modo de comportamento dos outros personagens e também quem articula e transforma o episódio em um segredo de família.

É interessante notar que não são descritas quaisquer providências tomadas em relação ao avô, sejam por parte do pai (que se mostra o centro das decisões familiares), sejam de qualquer outro personagem. A principal preocupação suscitada é a imediata construção de um novo banheiro. É como se o avô, a partir do instante em que desaparece do campo visual dos familiares, deixasse de existir. Os personagens tentam agir como se o desaparecimento de fato tivesse ocorrido. No entanto, isso não é plenamente

possível. A existência incômoda do avô não pode ser ignorada, pois se é verdade que ele deixa de ser visto, ele ainda é ouvido constantemente declamando trechos, na maioria da vezes, de *De Rerum Natura* (*Sobre a natureza das coisas*), de Lucrécio, e também de *De Substantia Angelorum Absolute* (*Sobre a substância dos anjos em absoluto*<sup>63</sup>), de São Tomás de Aquino.

Essas preferências literárias do avô, em contraste com o tipo de profissão que exerceu, são indicativos de um conflito pessoal - anterior à decisão de isolamento - que fica claro na caracterização do personagem conduzida pelo narrador. Segundo o neto, o avô odiava os livros contábeis da empresa e seu divertimento principal era a leitura noturna de seus próprios livros. Chegava em casa somente às nove da noite após o jantar, não demonstrava interesse pelas questões do pai, preferindo divagar com vivacidade sobre universos de fantasia, e depois recolhia-se em seu quarto para suas leituras.

Em virtude dessa dissonância entre seus interesses e os dos adultos, percebe-se que o avô está isolado antes mesmo de trancar-se no banheiro. Por outro lado, o comportamento do avô repercute na atenção carinhosa que desperta no neto. Aliás, há um processo de identificação entre o avô e o neto que vai se consolidando com a passagem dos anos. O neto vai refazer, talvez corrigir, ao seu modo a trajetória do avô. Está clara a influência do avô na formação de sua escala de valores. O neto escolhe cursar a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, matriculando-se em Estudos Clássicos. Assim como o avô, ele acaba se afastando de casa, dando início ao seu próprio processo de isolamento: "Passava os dias inteiros em aulas e pesquisas

---

<sup>63</sup> Questão 50 da *Suma Teológica*, escrita por São Tomás de Aquino.

e só voltava tarde, depois do jantar, *como o avô costumava fazer antes daquela noite.*"<sup>64</sup>

Após o casamento e mudança do irmão, a morte da tia e do pai, morre também a mãe, e então, restando apenas ele e o avô, o neto percebe-se só e sente "o horror da solidão, numa casa repleta de quartos vazios e recordações da infância"<sup>65</sup>. Ou seja, ele não deseja a solidão, tampouco decide trancar-se em algum aposento, entretanto, a casa passa a ser para o neto o que o banheiro é para o avô, um espaço de isolamento.

O progressivo distanciamento do cotidiano familiar, ao qual se relaciona também o distanciamento de afinidades de interesses, encontra-se paralelo a um distanciamento do espaço da casa e a uma ausência de comprometimento do neto com a casa. Percebe-se aqui que a idéia de casa confunde-se com a idéia de família. Essa situação é reflexo da própria organização familiar, em que cada personagem exerce certa função e segue certo modelo estereotipado de uma família tradicional de classe média: ao pai cabe o sustento financeiro e a autoridade maior para as decisões domésticas; à mãe cabe a organização da casa. Tanto o neto como o avô se distanciam da casa/família e enfraquecem seus vínculos. Diante disso, pode-se mesmo esperar que o neto, estando só na casa, sinta o horror da solidão e não saiba o que fazer nem com a casa nem com o avô. O resultado é um abandono que se materializa na poeira que se acumula nos porta-retratos de cristal e nas estrias do assoalho.

Aliás, os retratos e porta-retratos têm uma função bastante importante na narrativa. Mesmo sendo um conto

---

<sup>64</sup> OSB, p. 15 (grifo meu).

<sup>65</sup> OSB, p. 16.

relativamente curto, os retratos são mencionados em três ocasiões - vale dizer, quase eqüidistantes: no início, no meio e no final do conto. Já no primeiro parágrafo, descreve-se o retrato do avô, eternizado e "irremediavelmente preso numa oval de jacarandá, sorrindo às gotas do tempo que teimavam em lhe amarelar as pupilas."<sup>66</sup>

Nesse trecho, ressalta-se o paradoxo de uma *eternização que se transforma* com a passagem dos anos. O *avô do retrato*, ainda que "preso", não foge das marcas do tempo. Já o *avô do banheiro*, parece inatingível em sua prisão fora do tempo e do espaço da casa. De fato fora do espaço da casa, pois, com a reclusão do avô, a família perde um membro assim como a casa perde um de seus elementos componentes. O banheiro deixa de ser parte da casa.

As idéias de prisão e de perda se repetem também na segunda menção a retratos. Dessa vez, são as fotografias dos filhos do irmão, que se casara e se mudara para outra cidade: "Mamãe se orgulhava das fotografias dos netos e *prendia-as* em porta-retratos de cristal."<sup>67</sup> A escolha do verbo *prender* (ao invés de pôr, colocar...), ainda que com sentido adequado para a situação, não deixa de ser um eco da sugestão encontrada na primeira menção a retratos. A função das fotografias é tentar manter próximas as pessoas distantes, prender as *pessoas perdidas* que não participam do cotidiano da casa. Há um simulacro de presença nas fotografias que persiste inclusive na terceira e última menção aos retratos. Quando a poeira, aos olhos do narrador, *apaga* os porta-retratos de cristal, é como se o

---

<sup>66</sup> OSB, p. 13.

<sup>67</sup> OSB, p. 15. (grifo meu)



falseamento da presença dos retratados também se desfizesse, deixando um vazio dos valores e papéis que cada elemento representava na estrutura organizacional da casa.

Nesse momento, o neto entra em conflito não apenas por sentir-se só, mas por ter que repensar a sua função dentro da casa, verificar qual o seu próprio papel e decidir o que fazer com o passado, com as recordações de infância. As memórias e a presença invisível do avô são forças que atuam no sentido de uma reaproximação indesejada entre o neto e a casa.

O neto tem diante de si também a história da casa (como elemento físico), a qual se confunde com a história da família. As modificações da casa ao longo dos anos, com seus acréscimos e subtrações, por estarem interligadas com a história da família, fazem perceber alguns valores que orientam as ações dos personagens.

A maioria das modificações da casa descritas no conto está relacionada ao evento central, ou seja, a auto-reclusão do avô, sendo conseqüências desse evento. A subtração do banheiro principal desencadeia um processo de reorganização do espaço. Esse processo, retomando o que já foi dito anteriormente, se apresenta como algo urgente e prioritário, enquanto a situação do avô é negligenciada. Há um humor ácido no fato de a família poder ficar sem o avô, mas não poder ficar sem o banheiro social da casa. No absurdo dessa escala de valores, define-se o que é essencial para a família.

Deve-se lembrar também que a casa já contava com um segundo banheiro, mas sendo este o banheiro de criada, não poderia ser considerado um substituto para o banheiro

social - isso (pelo que se pode deduzir) tanto pela ausência de um chuveiro, quanto por outros possíveis atributos como tamanho, aparência, localização, e também pela função para qual foi construído, ou seja, um banheiro *de criada* (mesmo não havendo empregados na casa). Portanto, os diversos elementos da casa são também hierarquizados e, segundo essa hierarquia, o banheiro de criada é o componente mais desvalorizado. Além disso, seu uso não se destina aos membros da família e menos ainda às visitas da casa, o que se verifica no constrangimento descrito no trecho já citado da visita das amigas da tia.

Enquanto se pensa na melhor alternativa para a perda do banheiro, a solução provisória para os banhos da família é uma "bacia comprada às pressas"<sup>68</sup>. Durante um mês, que é o tempo de construção do novo banheiro, esse objeto cumpre parte das funções do banheiro.

O planejamento da construção do novo banheiro também é revelador do modo de pensar de alguns personagens - sempre, é claro, segundo o ponto de vista do narrador. Inicialmente, o pai propõe que o novo banheiro seja instalado no quarto do avô. Nesse caso, haveria uma substituição simples, uma troca de espaços, pois o avô tendo tomado um espaço da família, perderia o seu espaço particular. Fica claro nessa proposta que tanto o avô como o antigo banheiro são vistos pelo pai como perdidos definitivamente, e assim a proposta do pai alude a uma certa compensação na troca de espaços. O pensamento do pai é pragmático e conservador, pois, não havendo necessidade de expandir-se a casa, mantém-se o arranjo físico dos cômodos, não há necessidade de grandes remanejamentos (algo que poderia perturbar ainda mais a ordem da casa) e, além

---

<sup>68</sup> OSB, p. 14.

disso, a permuta simples de espaços seria possivelmente a solução mais barata.

Quem intervém com um argumento contrário é a tia. Sem entrar em confronto direto com o pai, a tia lembra que os meninos estão entrando no ginásio, e isso acarreta a decisão de transformar o quarto do avô num local para estudos. Dessa forma, a possibilidade de fornecer uma infra-estrutura adequada para a formação e desenvolvimento educacional das crianças revela-se um valor maior para a família - sendo que, mais adiante, com a morte de tia, esse diagnóstico se repete com a instalação no quarto da tia da pequena biblioteca do neto. Sobrepõe-se, portanto, a importância do estudo, como um projeto voltado para o futuro, à solução rápida apenas do problema presente. Com isso, o ato do avô, apesar de ser uma perturbação da ordem, ainda pode reverter-se em algo benéfico. Outra vez, percebe-se nos personagens uma tentativa de compensação diante do problema.

O ato do avô causa um desequilíbrio na ordem doméstica e os personagens são impelidos a refazer essa ordem e tentar um reequilíbrio, recuperar a estabilidade. Do ponto de vista da imagem social da família, essa estabilidade almejada traz um incremento atrelado à tentativa de compensação. A estabilidade dar-se-á, portanto, num nível socialmente mais elevado, materializado no ganho de uma sala de estudos. E não somente aí, mas também no novo banheiro que, atendendo a um antigo desejo da mãe, conterà afinal louça colorida, símbolo de status para família - algo que se pode mostrar orgulhosamente para as visitas.

As descrições e ponderações feitas levando em conta a situação econômica da família mostram que todo esse ganho é

obtido com dificuldade, pois essas despesas extraordinárias desequilibram o orçamento doméstico. Assim, essas melhorias acabam repercutindo como uma concessão do pai, e mesmo como um "sacrifício pessoal" pelo bem da família. Ele se vê recompensado por um sentimento de gratidão dos outros membros, especialmente da mãe. Ou seja, o episódio acabaria trazendo também um ganho para a imagem do pai.

A mãe, respondendo por sua cota de responsabilidade no equilíbrio financeiro do núcleo familiar, desempenha a função que lhe cabe no controle das despesas: "No dia da inauguração do banheiro novo eu e meu irmão tomamos um banho de séculos, *embora mamãe fizesse muitas recomendações sobre a economia da água.*"<sup>69</sup>

Com o término das modificações na casa e das despesas de construção, a despeito do avô continuar trancado no banheiro, atinge-se uma situação de ilusória estabilidade em que as perturbações da ordem são tomadas como superadas. Os intervalos de tempo do que é narrado tornam-se maiores, e o narrador passa a referir-se essencialmente aos momentos em que os personagens deixam de habitar a casa: o casamento do irmão, a morte da tia, a morte do pai e a morte da mãe - além de seu crescente envolvimento com os estudos e conseqüente afastamento da casa. Esses saltos no tempo, além de marcar a passagem dos anos, têm a função de resumir os fatos mais relevantes para o narrador, que os relata sem maiores detalhamentos (passando rapidamente de um assunto a outro), mas que acabam expondo o processo de esvaziamento progressivo do espaço.

O narrador se detém um pouco mais apenas ao descrever o episódio da morte da tia. Nesse episódio, desvenda-se

---

<sup>69</sup> Id.

que, por trás daquela estabilidade, permanece algo errado na família. O equilíbrio reencontrado na retomada da rotina após a construção do novo banheiro é bastante frágil, como se percebe por ocasião da morte da tia, em que a mãe se tranca no banheiro para chorar escondida, já que o pai "não gostava de choradeiras".<sup>70</sup>

A apreensão do narrador diante da mãe trancada no banheiro (rogando à mãe que abrisse a porta) demonstra que o neto tinha consciência ou no mínimo uma intuição de que havia algo errado. Apenas as ameaças do pai, impondo sua autoridade, fazem com que a mãe abra a porta e não repita o ato do avô. Com isso, a mãe e o banheiro são recuperados para a casa.

O banheiro é o único espaço da casa em que seria possível estar longe dos olhos vigilantes e da autoridade do pai, mas a mãe sucumbe ante essa autoridade. Nega-se à mãe sua individualidade, mesmo naquele que é o espaço mais privado de uma casa. A reação da mãe, seguindo o exemplo do avô, é uma tentativa de isolar-se, afastar-se da família. O afastamento poderia acontecer (como ocorreu com os netos) num movimento para fora da casa, caso a mãe tivesse um emprego ou outra atividade externa. No entanto, observando a estrutura dessa família, em que as incumbências da mãe estão relacionadas estritamente ao âmbito da casa, esse afastamento para o exterior somente seria viável com um movimento abrupto, num rompimento explícito com a própria estrutura familiar, o que provocaria atritos inconciliáveis. Diante disso, a mãe busca seu afastamento num movimento contrário, para dentro do banheiro, como uma possível metáfora da própria internalização de seus sentimentos.

---

<sup>70</sup> OSB, p. 15.

O desespero da mãe em face da morte de sua irmã vai contrastar gravemente com sua reação diante da morte do marido, um contraste que é revelador dos conflitos tácitos da casa. Não é mencionada pelo narrador nenhuma reação de tristeza da mãe. Além disso, a mãe sequer acompanha o enterro, pois "tinha outros afazeres"<sup>71</sup>. Aliás, a única pessoa que acompanha o enterro é o narrador. Encontra-se ainda nesse trecho a ironia de se dedicar ao pai um funeral de primeira classe, o que seria a forma de manifestar a gratidão ao pai que, como se vê, também termina sozinho.

A concentração de autoridade no pai é um fator decisivo nesse processo de isolamento de cada um dos personagens; principalmente, pelo pai estabelecer o comedimento, a austeridade e o silêncio diante dos problemas pessoais e familiares como uma regra de comportamento, a qual incide com maior intensidade sobre os membros mais próximos no círculo de influência, ou seja, a mãe e os filhos. Não faltam exemplos da aplicação dessa regra no conto. Além da descrição que se faz do pai como alguém que não gosta de choradeiras, pode-se citar várias outras passagens como "Mamãe, meio tristonha, quase não fazia comentários (...)", "Depois [de resolvido o problema da falta do banheiro] não se tocou mais no assunto" e "Mamãe desdobrava-se às ocultas para evitar contrariedades a papai."<sup>72</sup>

O avô parece ser o personagem que mais escapa desse círculo de influência direta do pai. Talvez por isso mesmo seja visto pelo pai como alguém *fora deste mundo*, um caso perdido. No entanto, o avô, de certo modo, também seguiu por conta própria o pragmatismo e a postura de auto-

---

<sup>71</sup> OSB, p. 16.

<sup>72</sup> OSB, p. 14.

sacrifício que o levou a trabalhar por quarenta anos numa atividade que odiava.

Esse é um dos pontos comuns entre os contos "Os banheiros" e "O arquivo": ambos os personagens (avô e João) trabalham quarenta anos para uma mesma empresa. Uma diferença entre eles, porém, que afinal também os aproxima no sentido de um espelhamento, é exatamente o espaço em que atuam os personagens. Observa-se que são dois pólos opostos: a casa e o local de trabalho.

O conto "O arquivo", estando centrado no local de trabalho, desenvolve-se baseado na apresentação e aplicação das regras de funcionamento da empresa e no modo como João responde (mais com seus atos do que com palavras) a essas regras. Com o foco deslocado para a casa, o conto "Os banheiros" expõe as regras de funcionamento de uma família e também como cada personagem assimila ou reage diante dessas regras. Percebe-se que ambos os códigos são nocivos aos personagens e traduzem um processo de isolamento em cada um dos espaços. Com esses códigos em vigor, não existe, portanto, um "lugar feliz". A imagem da casa como esse "lugar feliz" - que tanto se encontra na linguagem cotidiana - se desfaz no conto de Giudice. A casa aqui é o espaço das tensões.

Esses dois pólos em oposição (a casa e o local de trabalho) são reconhecíveis similarmente numa abordagem feita pelo antropólogo Roberto Da Matta, que aponta a casa e a rua como duas "'categorias sociológicas' fundamentais para a compreensão da sociedade brasileira"<sup>73</sup>. Da Matta esclarece que uma "categoria sociológica" deve ser compreendida como:

---

<sup>73</sup> MATTA, R. Da. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 6º ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 14.

um conceito que pretende dar conta daquilo que uma *sociedade pensa* e assim institui como seu código de valores e idéias: sua cosmologia e seu sistema classificatório; e também para traduzir aquilo que a *sociedade vive e faz* concretamente - o seu sistema de ação que é referido e embebido nos seus valores.<sup>74</sup>

Desse modo, a casa e a rua, além de serem espaços físicos, são vistas como "entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados"<sup>75</sup>. A rua encontra-se em oposição à casa, e corresponde às situações públicas, aquelas que fogem do âmbito doméstico, sendo que Da Matta enfatiza entre estas as relações comerciais. O local de trabalho é, portanto, componente fundamental desse espectro amplo categorizado como a rua.

Cada um desses espaços ensinaria, ainda segundo Da Matta, posturas e códigos sociais diferentes, os quais variam conforme o lugar em que se encontra o sujeito. É o que denomina como uma "ética dúplice". Na casa, o discurso que vigora é um discurso moralizante, "avesso à mudança, à história, ao progresso", do qual o *código de conduta* estabelecido pelo pai no conto "Os banheiros" pode ser visto como um exemplo adequado.

Já na rua, prevalece uma codificação voltada à impessoalidade, com suas leis supostamente universais, vigentes nos respectivos contextos político e econômico, e condizentes com o modo de produção capitalista - o que, não esquecendo o viés irônico da narrativa, encontra correspondência nas regras de funcionamento adotadas pela empresa onde trabalha João, de "O arquivo".

---

<sup>74</sup> Id.

<sup>75</sup> Ibid., p. 15.



Nesse conto, o espaço da empresa que se pode apreender não é propriamente um espaço físico (com suas características mensuráveis e visíveis), uma vez que ali se encontram poucas descrições e menções a esses aspectos. A configuração desse espaço dá-se mesmo através da aplicação dos princípios ordenadores da empresa, os quais são os principais elementos na composição de uma imagem do lugar em que João trabalha.

Tem-se, portanto, um espaço configurado por meio de um procedimento interno (política de promoções), que reflete também um sistema próprio de valores, uma *ética da empresa*. Essa ética não se restringe necessariamente a um possível *código de ética* a ser distribuído entre os funcionários, tampouco precisa constar com todas as letras nos contratos de trabalho, em normas de segurança, em manuais de comportamento, em cartazes espalhados com listas de direitos e deveres..., mas, somando-se a tudo isso, reúne os valores não explicitados que orientam certas atitudes e comportamentos e que são encontráveis no contexto amplo das relações sociais no local de trabalho. Sem entrar no mérito de quão sinceros sejam os "sentimentos" da empresa para com João, pode-se citar como componente exemplar dessa ética o fato da empresa sentir-se em "grande dívida" com o funcionário em virtude de um longo período transcorrido sem que João fosse novamente "promovido". Esse sentimento acaba por expressar a noção de justiça que os diretores da empresa compartilham e acreditam manter (ainda que, como se vê, com um ou outro esquecimento) como parâmetro ético da empresa.

Há ainda uma terceira categoria de espaço que Da Matta define como o *espaço do outro mundo*, vinculado à idéia de

renúncia e para o qual convergem as aspirações e esperanças não concretizadas neste mundo. O enfoque está dado nas celebrações e rituais de cunho espiritual, que se fixam no objetivo de alcançar esse espaço de igualdade moral, "pois no outro mundo tudo será pago e todas as contas irão se ajustar com honestidade"<sup>76</sup>.

Num exercício de analogia, pode-se interpretar o ato do avô como uma passagem para um espaço desse tipo, afinal, ao trancar-se no banheiro, ele também "morre" (ou no mínimo, renuncia ao mundo) e os outros personagens tentam se comportar como se isso de fato tivesse ocorrido. É nesse espaço que o avô faz seu "ajuste de contas" com as próprias contradições. Reforçando essa idéia, tem-se também o fato de que o avô, trancado no banheiro, parece estar submetido a uma outra espécie de ordem temporal: um tempo eterno, que torna o avô alheio e aparentemente imune ao transcurso do tempo e aos acontecimentos que se sucedem do outro lado da porta.

Desejando prosseguir nessa linha de pensamento, pode-se mencionar também a escolha pelo avô da passagem *De Substantia Angelorum Absolute*, em que se discute se os anjos são feitos de matéria corpórea ou espiritual. Mais do que apenas uma referência ocasional, essas associações de personagens com anjos (e também fadas) habitando o "mundo real" reaparecem em outros contos de Giudice, como por exemplo em "Minha mãe", "Triângulo escaleno" e "A criação: efemérides".

Ao se identificar, então, três espaços nos contos de Giudice (casa, empresa e *espaço do outro mundo*), percebe-se a concorrência e complementaridade desses espaços, de suas

---

<sup>76</sup> Ibid., p. 151.

escalas de valores distintas e (retomando Da Matta) de seus três tempos respectivos: o tempo eterno do banheiro, o tempo cíclico da casa (marcado pelas chegadas e partidas) e o tempo linear e homogêneo da empresa (institucional e necessário para a organização e o funcionamento coordenado da sociedade).

Os contos "O arquivo" e "Os banheiros" parecem mesmo complementares na análise dessa relação entre dois pólos espaciais fundamentais como a casa e o local de trabalho. Verificando ainda outras relações entre os contos, não se pode deixar de mencionar que ambos os títulos desses contos dizem respeito a elementos materiais, e que esses elementos são partes de conjuntos, ou seja, o arquivo é parte da empresa, e os banheiros são partes da casa. Além disso, arquivo e banheiro estão estreitamente identificados com os próprios personagens João e Avô. No primeiro caso, de maneira bastante explícita, pois o arquivo é efetivamente João.

A ênfase dada por Giudice em seus contos às tramas familiares, a partir do livro *Os banheiros*, faz com que o espaço da casa passe a ser privilegiado em suas narrativas. No livro *Salvador janta no Lamas*, várias narrativas se desenvolvem quase integralmente dentro das casas dos personagens. Um desses contos é "Minha mãe", cujo evento central é bastante similar ao de "Os banheiros". Novamente, há um personagem isolado. Dessa vez, é a mãe que está trancada em um aposento. Este isolamento (como em "Os banheiros") é o componente absurdo da narrativa. A diferença é que em "Minha mãe", o absurdo está colocado claramente já no início do conto, em seu primeiro parágrafo: "(...) Também não consigo me lembrar de todas as coisas que aconteceram a ela [mãe]. Mesmo porque não devem

ser muitas as coisas que acontecem a uma pessoa que se tranca num quarto por toda a vida.”<sup>77</sup> É uma pequena diferença que, na verdade, faz muita diferença.

Em “Os banheiros”, a proposta do autor é manter um certo suspense ao longo de toda narrativa, até que o insólito esteja evidenciado no último parágrafo. É a releitura do conto que vai permitir identificar e confirmar a presença e a consistência dos indícios lançados no decorrer da narrativa. A estrutura lembra, portanto, a de uma história de suspense, em que os indícios estão dissimulados e o desfecho é uma revelação. No caso, é a revelação de se estar diante de um evento insólito que contradiz uma possível expectativa inicial de explicação natural para a ausência do avô na casa, e esclarece a relação entre essa ausência e a construção do novo banheiro.

Todo esse processo é central na proposta do autor para o conto e, nesse aspecto, diverge claramente da estruturação narrativa do conto “Minha mãe”. Neste, o evento absurdo é colocado já como ponto de partida para o desenvolvimento da história e o processo que se dá é mesmo outro, pois relaciona-se com os desdobramentos de situações familiares em face do isolamento da mãe e com as tentativas de contato e de aproximação com o personagem isolado. É essa aproximação o elemento de suspense que tem seu clímax no desfecho da narrativa.

O conto “Minha mãe” é narrado também em retrospectiva pela filha, que é o personagem que tenta romper o isolamento da mãe. As lembranças da filha remontam à época em que era criança e avançam até o presente da narrativa,

---

<sup>77</sup> SJL, p. 22.

quando já é adulta, pontuando os acontecimentos que ficaram marcados em sua memória.

O núcleo familiar repete algumas características da família de "Os banheiros". Em "Minha mãe", a família é composta por mãe, pai, filha e tia Adelaide (irmã da mãe, que também mora na casa).

Não se sabe em que ocasião a mãe se fecha no quarto. As lembranças da filha não chegam a esse momento da história da família. O que fica caracterizado logo na primeira frase do conto é que a filha nunca viu a mãe, nem mesmo em fotografias. Não tem sequer uma imagem real da mãe que lhe sirva de referência, portanto é livre para criar a imagem que julgue mais atraente. A restrição à liberdade de imaginação provém da própria filha, que tem a mãe extremamente idealizada, a ponto de temer imaginar "um rosto que não fosse tão belo quanto o dela *deveria ser*."<sup>78</sup>

Por isso, a filha acaba relacionando a mãe com a imagem de "uma fada branquíssima, bordando linhos imaculados com mãos barrocas, mas sempre com a face encoberta por um véu de interdições."<sup>79</sup>

A exemplo do avô, de "Os banheiros", a mãe não pode ser vista, mas pode ser ouvida. Todavia, os personagens dos dois contos apresentam várias características divergentes. Primeiramente, o isolamento da mãe em relação às outras pessoas da casa, em "Minha mãe", é bem menos radical. Ela ainda conversa com outros personagens, especialmente com a tia que, aliás, incentiva constantemente a menina a ir até a porta do quarto fazer perguntas para a mãe. A tia promove

---

<sup>78</sup> Id. (grifo meu)

<sup>79</sup> Id.

a aproximação entre as duas, chegando mesmo a afirmar que a mãe gosta muito quando a filha faz perguntas.

Outra característica divergente é o fato da mãe ainda manter certa responsabilidade para com a família, pois mesmo trancada, continua trabalhando em encomendas de bordados e contribuindo no orçamento doméstico. É a tia quem faz as intermediações das encomendas, bem como fornece os materiais para os trabalhos, e são esses trabalhos, de acordo com as lembranças da filha, os assuntos mais freqüentes nas conversas entre tia e mãe. A mãe se isola, mas mantém uma relativa participação no cotidiano da casa.

Já as obrigações da tia para com a família são muito mais numerosas. Além das intermediações, a tia também executa algumas etapas dos trabalhos encomendados; incumbe-se, a certa altura, de ensinar a menina a ler e escrever; durante a doença do pai, assume o papel de enfermeira; e é claro, ainda cuida de todas as tarefas relacionadas à organização da casa, como fazer compras, lavar e passar roupas, preparar as refeições... O fato de preparar diariamente também as refeições da mãe e deixá-las junto à porta do quarto é, aliás, outra diferença que se nota em relação ao conto "Os banheiros", em que não há qualquer indicação de como poderia sobreviver o avô trancado no banheiro e se há ou não há a colaboração de outras pessoas.

Sabe-se, portanto, que a mãe, graças à tia, ainda se alimenta - pouco, mas se alimenta: "Uma hora depois, a bandeja aparecia no assoalho do corredor, com os pratos quase intocados e o copo com metade da água."<sup>80</sup> Outro fator que contribui para que se estabeleçam condições mínimas de sobrevivência para a mãe é a existência de um banheiro

---

<sup>80</sup> SJL, p. 26.

ligado ao quarto, a qual é mencionada apenas no final do conto. Nesse sentido, as indicações verificadas em "Minha mãe" demonstram um interesse em tornar mais verossímil a situação ainda assim insólita do isolamento da mãe. É possível imaginar, então, que todas as necessidades básicas para sua sobrevivência são, de alguma forma, atendidas. Suas necessidades são as de um ser humano como outro qualquer, o que faz da mãe um personagem muito mais próximo e menos etéreo do que o avô, de "Os banheiros".

A filha cresce acompanhando essa situação de isolamento absurda como parte da rotina da casa. Não entende essa situação, mas isso não quer dizer que a aceite com naturalidade. Há várias ocasiões em que a filha questiona a atitude da mãe. Aliás, ela é a única personagem que apresenta algum inconformismo com a situação, o que vai levá-la a rever os valores que orientam o comportamento dos membros da família em prol da construção de sua própria escala de valores. O questionamento desses valores se manifesta e se efetiva também marcadamente nas escolhas e atitudes que decide tomar ao longo da vida.

Neste conto, a ausência da mãe é sentida com intensidade pela filha, que declara em vários trechos sua vontade de romper o isolamento: "Minha vontade era arrebentar aquela porta e me atirar em seu colo."<sup>81</sup> Os motivos que a impedem não são explicitados, mas percebe-se que se repete nessa família aquela regra do silêncio diante dos problemas da casa. Não há explicações claras, não há diálogo franco, há apenas perguntas sem respostas ou com respostas evasivas. A filha tem muito o que perguntar, mas diante das respostas insatisfatórias obtidas acaba desistindo. Sua ânsia de fazer perguntas é barrada também

---

<sup>81</sup> SJL, p. 24.

pela censura do pai, que a faz sentir-se uma "sujeitinha inconveniente".

A filha é excluída dos assuntos importantes, e acata interdições que permanecem inexplicadas e principalmente inquestionáveis: "Se eu pudesse, gritaria, 'mamãe, abre essa porta', mas sabia que todos os impedimentos haviam-se reunido em torno daquela maçaneta."<sup>82</sup>

Numa cruel inversão, a resposta que obtém da mãe, numa de suas conversas através da porta, soa quase como uma acusação à filha: "Você não sabe da missa a metade."<sup>83</sup> Essa frase se constitui numa espécie de lema das mulheres adultas da família. Ao mesmo tempo em que define um limite para as indagações da filha, preserva os mistérios da casa e desloca a atenção e o problema para a própria filha, colocando-a como alguém incapaz de compreender as explicações que, por este motivo, não são dadas. A resposta é, desse modo, adiada, e a filha deve crescer e descobrir por si quais são as *duas metades da missa*. Efetivamente, essa é uma investigação que a filha vai realizar durante sua vida, buscando a compreensão da condição feminina naquele contexto doméstico.

É interessante perceber que a filha, baseando-se na observação do comportamento de cada componente da família, projeta diálogos e situações imaginárias. Exemplo disso é a antecipação que faz da reação do pai diante de uma de suas perguntas: "Naquela época eu já possuía o necessário bom senso para distinguir quais as perguntas que meu pai responderia e quais as que ele, além de não responder, retrucaria com quatro pedras na mão, (...)." <sup>84</sup> Antecipando

---

<sup>82</sup> SJL, p. 25. (grifo meu)

<sup>83</sup> Id.

<sup>84</sup> SJL, p. 23.



a reação do pai, a filha encontra razões para não agir, e a ação inibida confirma e sustenta uma situação de incomunicabilidade entre os personagens.

Essa incomunicabilidade se verifica também em sua relação com a mãe, e o procedimento de projetar as reações se repete, assim como sua consequência imediata que é a inibição do contato. A filha sente-se isolada, *sem pai nem mãe*, e seu vínculo mais forte é mesmo com a tia Adelaide, a qual ela tem como a substituta da mãe.

A idéia de substituição, entretanto, suscita conflitos e dúvidas que a atormentam gravemente. A filha chega a se perguntar: "Como seria aquela casa se tia Adelaide fosse minha mãe e minha mãe não tivesse nascido?"<sup>85</sup> Por trás dessa indagação, concentra-se uma dúvida crucial sobre o tipo de relacionamento que existiria entre o pai e a tia.

Essa dúvida surge num momento bastante específico, que é descrito pela filha como sua "experiência do primeiro ponto parágrafo". Quando o pai fica doente, a tia passa a cuidar dele. Como de hábito, tudo acontece sem que a filha seja comunicada. Certa noite, a filha vê pela primeira vez a tia aplicando uma injeção no pai. Em seguida, sem saber que estava sendo observada, a tia passa a mão pelos cabelos do pai e beija-lhe a testa. É mais um mistério com o qual a filha tem que conviver. Diante disso, mais uma vez ela projeta uma situação, um diálogo (agora com a mãe) em que a acusação é clara e a resposta imaginada faz com que se sinta novamente uma "sujeitinha inconveniente" e culpada por ver maldade em tudo. O reflexo dessa situação imaginada é, outra vez, a inibição da ação da filha.

---

<sup>85</sup> SJL, p. 31.

Nem mesmo a morte do pai, em decorrência da doença, vai trazer alterações nesse quadro de incomunicabilidade e isolamento. A mãe não sai do quarto e, portanto (como em "Os banheiros"), não acompanha o funeral. A filha chega a declarar que nunca soube quais os sentimentos da mãe com relação à morte do pai. A mãe não responde nada quando é comunicada sobre a morte do pai, e depois disso, ninguém volta a falar sobre o assunto.

Todo esse quadro de mistérios e interdições faz com que a filha se sinta mais isolada do que a própria mãe. A figura geométrica do *triângulo escaleno* é utilizada pela filha para descrever o seu isolamento na família: "Tudo era prisão. Minha mãe vivia trancada num quarto, mas a prisioneira, a única prisioneira daquele triângulo escaleno formado por ela, tia Adelaide e meu pai, era eu."<sup>86</sup>

Essa imagem do triângulo escaleno para a descrição de relações interpessoais é bastante significativa e vai reaparecer destacadamente como título do conto seguinte deste mesmo livro. A figura remete de imediato à idéia de um triângulo amoroso, e conseqüentemente, à dúvida que paira sobre o relacionamento entre pai e tia. Dentro da figura fechada, composta por três lados assimétricos, está a filha. Esta é a sua prisão. A única alternativa que a filha consegue imaginar para sair dessa prisão triangular é o casamento. No entanto, ao casar-se com Pedrinho, um vizinho de infância, a filha passa a habitar uma nova prisão triangular, mas dessa vez como um dos lados do triângulo.

Sua intenção de escapar do primeiro triângulo escaleno é colocada claramente quando afirma que "não agüentava mais

---

<sup>86</sup> SJL, p. 37.

viver naquela casa deteriorada, vendo todas as noites o fantasma de meu pai rondar o corredor e, sobretudo, com mamãe atrás de uma porta respondendo a perguntas que não perguntam.”<sup>87</sup>

O casamento da filha com Pedrinho marca a passagem para um segundo momento da narrativa. O elenco de personagens se amplia com a inclusão de Pedrinho, sua mãe Dona Consuelo e seu irmão Francisco. A filha sai de uma casa deteriorada, no entanto, não encontra um espaço próprio que lhe confira a liberdade de ação que deseja. Houve, apenas, uma “transferência de cela”. Após o casamento, a filha passa a morar na casa de Pedrinho, ou melhor, no quarto dele. De certo modo, ela está repetindo o ato da mãe, ao ir morar num quarto, com a diferença de que não se trata sequer de seu próprio quarto, mas de um espaço que já tem dono. Novamente, o papel designado para a filha é de elemento estranho e inconveniente.

O casamento se mostra, desde o começo, um erro, com o marido apresentando características similares ao pai (e também ao pai do conto “Os banheiros”). As figuras paternas nos contos de Giudice estão freqüentemente associadas ao papel tradicional do homem como *chefe da casa*, ou ainda, *rei da casa*, que, aliás, é como a filha chega a se referir ao pai neste conto. A caracterização que faz de Pedrinho remete também ao modo como os comportamentos e práticas culturais acabam se perpetuando e se repetindo, apesar de algumas diferentes nuances: “Em menos de dois anos, Pedrinho mostrou as unhas: manda em tudo, exige tudo, proíbe tudo, sempre com aquela cara de quem não manda em nada, não exige nada, não proíbe nada.”<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> SJL, p. 31.

<sup>88</sup> SJL, p. 30.

O terceiro lado do novo triângulo é Francisco, irmão de Pedrinho. A disparidade de interesses entre os dois irmãos aponta para uma relação em que visões de mundo se opõem. Em "Os banheiros", os dois irmãos também desenvolvem suas vidas com base em valores distintos, no entanto, não se menciona, naquele conto, um conflito explícito entre os dois. Já em "Minha mãe", Pedrinho julga e recrimina constantemente o modo de vida de Francisco. Pedrinho, após prestar concurso público, vai trabalhar como oficial de justiça, enquanto isso, estuda Direito, com o objetivo de tornar-se promotor ou juiz. Em casa, ele exercita seu ímpeto de julgar pessoas, e é mesmo através de suas críticas que seus próprios valores, assim como os de Francisco, são delineados.

Pedrinho valoriza o que denomina como "coisas práticas", ou seja, a preocupação com a segurança e o bem-estar material da família, o estudo e a dedicação ao trabalho como meio de ascender social e economicamente. A valorização da ascensão social e econômica, que se percebe em Pedrinho (bem como nos vários *chefes de família* dos contos de Giudice), está obviamente relacionada com um contexto capitalista que estimula a competitividade no mercado de trabalho, e esta acaba sendo transposta para as próprias relações humanas. Raymond Williams chega a abordar essa questão, constatando enfaticamente que "a indiferença competitiva e a sensação de isolamento nas cidades grandes têm uma relação profunda com as formas de competição social e alienação que são promovidas exatamente por este tipo de sistema [capitalismo]." <sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> WILLIAMS, Op. cit., p. 395.

Francisco leva sua vida com base em valores bastante diferentes. Ele prefere ter um emprego de meio expediente em um banco, com um salário menor, e assim ter mais tempo livre para ouvir óperas e escrever seu romance. Portanto, sua prioridade é a arte, o que é inconcebível na escala de valores de Pedrinho, para quem a arte não é uma "coisa prática". Desse modo, a crítica de Pedrinho não se restringe a Francisco, mas dirige-se a essa visão de mundo e a todos que a compartilham.

Observando a atitude de Pedrinho, a narradora elabora uma regra social de âmbito amplo: "De um modo geral, os semelhantes odeiam os dessemelhantes."<sup>90</sup> Fica aí subentendido que o mundo prático de Pedrinho é o dos *semelhantes*, e Francisco é um *dessemelhante*. Essa dissonância entre os valores de Francisco e o "mundo prático" faz com que também ele se sinta isolado, passando a maior parte de seu tempo em seu quarto. Os interesses artísticos de Francisco conduzem-no à introspecção e ao isolamento decorrente da ausência de um interlocutor adequado.

Entretanto, é exatamente a arte que acaba por ser o instrumento agregador que reúne Francisco à narradora. O reconhecimento de uma coincidência mínima de interesses estimula Francisco a abandonar o seu isolamento e iniciar sua relação com a narradora. A reunião dos dois personagens se dá na cozinha - espaço de convívio da casa que, por ser de circulação obrigatória e, ao mesmo tempo, um local de informalidade, mostra-se o mais propício para o encontro. A narradora é quem faz a tentativa de aproximação, buscando chamar a atenção de Francisco ao cantarolar um trecho da ópera *Orfeu*. Com isso, fica evidenciado um processo

---

<sup>90</sup> SJL, p. 32.

consciente de sedução, em que a narradora, conhecendo os interesses de Francisco, coloca-se inicialmente como uma possível interlocutora e termina como amante do cunhado.

O relacionamento entre os dois é percebido por Dona Consuelo, todavia também nessa casa vigora a lei do silêncio, ou, como a narradora descreve, "a lei das quatro paredes", e nada é comentado. Fica claro nesse ponto que a grande angústia da narradora é exatamente a imposição tácita dessa lei, a qual já conhecera na outra casa. Sua reação é a tentativa de romper essa situação de incomunicabilidade, contando para a tia e para a mãe tudo que lhe aconteceu. Para isso, ela finalmente invade o quarto da mãe.

Ao entrar no quarto, a narradora deseja expor-se e, ao mesmo tempo, forçar a exposição da mãe. Com o encontro, as interdições e os mistérios da casa terminariam, e ambas abandonariam a situação de isolamento. Todavia, o encontro não acontece. Dentro do quarto, a filha faz uma lenta apreensão do espaço, observando detalhadamente cada objeto, até concluir que a mãe se fora.

Ausência e presença se confundem nos objetos pessoais descritos pela narradora. Cada objeto tem uma pequena história que o liga à história da mãe. Repete-se nas descrições a percepção de que os objetos estão desgastados, marcados pelo uso e pela passagem do tempo. São as almofadas desbotadas e puídas, a caixa de madeira com algumas incrustações que se soltaram, dedais enferrujados e três tesourinhas, apenas uma delas em perfeito estado. Também o papel de parede e as tintas das portas perderam as cores. Sobre os objetos, repousa uma camada de poeira que a narradora afirma ser o que mais a impressionou no quarto. Lembrando a percepção semelhante oferecida pelo narrador do

conto "Os banheiros", a interpretação da filha sobre a função da poeira é aqui explicitada: "Entendo agora a respeitável função da poeira. De alguma forma ela se liga à ausência, um fenômeno absolutamente venerável. Há ausências grandiosas, outra noção que aprendi hoje."<sup>91</sup>

Essa ausência mostra-se com tal força que é capaz de fazer a filha reavaliar suas convicções. Pouco antes de entrar no quarto, a filha acredita haver encontrado uma resposta para suas aflições, certa de que já conhece da missa a metade e que "a única verdade é o prazer"<sup>92</sup>. No entanto, o quarto e os objetos ali encontrados colocam-na em contato com o universo particular da mãe e, simultaneamente, dão testemunho de uma ausência que, daquele momento em diante, torna-se definitiva.

Se, por um lado, o encontro não se concretiza fisicamente, há um encontro afetivo nesse momento em que a filha acha-se *no lugar da mãe*. Afastando-se do sentido literal, verifica-se que *estar no lugar de alguém* é uma figura de linguagem que remete à idéia de tentar compreender e identificar-se com outra pessoa. É um processo que a filha se propõe ao ocupar aquele espaço, e que, de imediato, faz com que reordene seus valores: "O prazer é belo, mas não é tudo. Naquele instante, a ausência de minha mãe era tudo. Senti uma infinita pena por não poder dizer a ela que eu ainda não sabia da missa a metade."<sup>93</sup>

Outro significado que a expressão *estar no lugar de alguém* contém é a idéia de substituição. A ocupação de um espaço significa, nesse caso, assumir o papel e a função do

---

<sup>91</sup> SJL, p. 40.

<sup>92</sup> SJL, p. 39.

<sup>93</sup> SJL, p. 41.

outro. Assim, tendo em vista que a filha demora a sair do quarto, a tia imagina que a filha pode resolver permanecer ali indefinidamente. Se o fizesse, estaria substituindo a mãe naquele quarto, bem como corroborando a tal *lei do silêncio*, enquanto a tia continuaria como a substituta que assume as responsabilidades domésticas e ocupa os espaços da casa anteriormente abandonados pela mãe.

Todavia, a substituição da mãe pela filha não se dá, pois mesmo após repensar alguns de seus valores, prevalece exatamente sua vontade de contrapor-se às situações de isolamento vivenciadas na casa. É com essa mesma disposição (presente e reprimida desde quando era menina) que a filha afirma: "É claro que vou sair daqui. Minha vocação é a vida."<sup>94</sup>

Tomando por base uma análise feita por Günther Anders a respeito de algumas obras de Franz Kafka, percebe-se o modo similar como certas expressões da linguagem cotidiana (como "estar no lugar de alguém") estão incorporadas nos contos de Giudice. Sobre Kafka, aponta-se na análise de Anders que:

*O ponto de partida de Kafka não é uma crença comum, da qual os símbolos nasçam, mas somente a linguagem comum, pois esta fica à disposição dele - até dele, o rejeitado - em toda sua amplitude e profundidade. Ela é inextorquível. Ele a partilha com o inimigo cortejado: o mundo. Mais exatamente: colhe do acervo preexistente, do caráter da imagem, da linguagem. Toma ao pé da letra as palavras metafóricas.*<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> SJL, p. 42.

<sup>95</sup> ANDERS, G. *Kafka: pró e contra*. Os autos do processo. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 46.



Entre os exemplos mencionados por Anders, pode-se citar a expressão *experimental na própria carne*, que aponta como a base de *Na Colônia Penal*, de Kafka, referindo-se à comunicação e aplicação da pena ao criminoso por meio de uma máquina que escreve com agulhas a sentença no corpo do condenado. A figura de linguagem é tornada visível e efetivada dentro da narrativa, ou seja, *tomada ao pé da letra*, e esse recurso acaba por introduzir um elemento absurdo.

Observando alguns contos de Giudice, reconhece-se esse procedimento como algo recorrente. Desde de seu primeiro livro, Giudice torna literais expressões de linguagem em suas narrativas. Por vezes, essas expressões sequer aparecem textualmente, mas são incorporadas como eventos absurdos das narrativas. É o que se verifica em "A válvula", em que um chefe prepotente (Franciseh), após a aposentadoria, dá à luz um reizinho, e então vai encolhendo até tornar-se um inseto e ser mandado descarga abaixo pela própria esposa, ou seja, literalizando, por exemplo, a expressão *ter um rei na barriga*. Ou ainda em "Grão Medalha", em que um empresário começa a apodrecer à medida que sua fortuna aumenta, numa realização da expressão *podre de rico*.

Em "Minha mãe", um exemplo já está dado na expressão *estar no lugar de alguém*, mas no mesmo conto pode-se encontrar outras expressões de linguagem tomadas ao pé da letra. A frase que abre e se repete no final da narrativa ("Como eu nunca vi minha mãe, nem mesmo em fotografia (...)" ) remete a expressões hiperbólicas que são usadas corriqueiramente na linguagem cotidiana. O exagero de quem diz *eu não conheço minha mãe* querendo significar *eu não*

*conheço verdadeiramente minha mãe, não sei como ela pensa, o que sente, em que acredita...*, é incorporado como elemento da narrativa, como alguém que efetivamente nunca viu a mãe, apesar de viverem na mesma casa. A situação insólita de isolamento da mãe vai justificar a expressão e, assim, desfazer a hipérbole, transformando o exagero num fato da narrativa.

Outra hipérbole transposta para a narrativa pode ser verificada no isolamento da mãe que alude claramente à descrição de *alguém que vive trancado no quarto* ou ainda de *alguém que se esconde dos problemas*. Isto se aplica também ao avô, de "Os banheiros", que é uma pessoa que *vive trancada no banheiro*.

Essa configuração hiperbólica de personagens confinados indefinidamente em determinado lugar reaparece com frequência nos contos de Giudice. Em certos casos, como em "Minha mãe" e "Os banheiros", verifica-se que concorrem processos paralelos de personagens física e efetivamente isolados (como o avô, de "Os banheiros", e a mãe, de "Minha mãe") e personagens isolados pela ausência de um interlocutor (como o neto, de "Os banheiros", e a filha e Francisco, de "Minha mãe").

Outro exemplo desses processos paralelos observa-se no conto "Triângulo escaleno", em que o marido (Dr. Nogueira) adoece gravemente e não pode mais deixar a cama de seu quarto - ou seja, uma situação de isolamento extremo sem a presença de um evento insólito. Ao mesmo tempo, a esposa (Natércia) passa a ter mais compromissos fora de casa (na verdade, um apartamento em São Cristóvão), o que a retira de seu isolamento inicial, levando-a a relacionar-se com

outras pessoas. O triângulo desse conto é completado com o personagem Hildebrando, irmão do sócio do marido.

Há um deslocamento de personagens em sentidos contrários, com o marido transferido para dentro do quarto e a esposa saindo do apartamento. O advogado Dr. Nogueira está preso em sua cama, onde mantém suas atividades profissionais, e perde o contato com o exterior. O quarto passa a ser seu escritório e seu hospital.

### 3.2 Quartos-hospitais

Os *quartos-hospitais*, como espaços de isolamento recorrentes nos contos de Giudice, abrigam sempre os homens/*chefes da casa*<sup>96</sup>, e as mulheres (nem sempre as esposas) tornam-se, ainda que esporadicamente, suas *enfermeiras*. É o que se vê em "Triângulo escaleno", "Minha mãe" e "Cumplicidade", todos contos do mesmo livro, *Salvador janta no Lamas*.

A adaptação de um quarto em *quarto-hospital* acaba atendendo a interesses diversos, que abrangem tanto a eliminação dos altos custos de manutenção do doente em uma instituição hospitalar (ainda mais mediante a perspectiva de tratamentos prolongados ou mesmo de quadros clínicos irreversíveis) quanto o desejo de se manter o doente próximo de seus familiares. Nos contos citados, a primeira hipótese é reforçada pelo que se pode perceber das condições econômicas das famílias envolvidas - todas pertencentes à classe média, com residências modestas localizadas em bairros não nobres da cidade. Já a segunda

---

<sup>96</sup> Há uma exceção relevante que é o conto "As mortas" (In: *Mistério Magazine de Ellery Queen*, Porto Alegre, n. 281, p. 120-127, dez. 1972). Nesse conto, cuja trama central assemelha-se a de "O enfermeiro", de Machado de Assis, a enfermeira e a doente são mulheres.

hipótese soa bastante irônica diante do quadro de tensões existentes nas casas.

Até certo ponto, as situações se repetem e se complementam, no entanto, os *quartos-hospitais* ocupam posições diferenciadas nesses três contos. Em "Minha mãe", o aposento não chega a aprisionar o pai e consiste apenas no local reservado onde tanto a doença como a relação entre pai e tia são ocultadas, constituindo-se num espaço de interdição para a filha. Em "Cumplicidade", o episódio da doença do pai, que se prolonga por meses, chega a provocar a transformação do quarto num "hospital em miniatura"<sup>97</sup>, até que ocorre a cura inesperada. Já o *quarto-hospital* do conto "Triângulo escaleno" é um elemento central da narrativa, e a doença do Dr. Nogueira, que se manifesta logo nos primeiros anos do casamento, é acompanhada por Natércia não por meses, mas por décadas.

O afastamento dos *chefes de família* é recebido pelos outros membros com sentimentos contraditórios e muitas vezes inconfessáveis. Esse afastamento pode ser provisório ou definitivo, acarretado pelo isolamento nos *quartos-hospitais* ou mesmo pela morte. O silêncio diante da morte do pai, que se verifica em "Os banheiros" e "Minha mãe", deixa entrever uma perda de afetividade, que levaria a um sentimento de quase indiferença. Em "Triângulo escaleno" e, especialmente, em "Cumplicidade", verifica-se até um sentimento de alívio com o afastamento dos maridos, os quais representariam uma espécie de empecilho para a felicidade. Essa felicidade estaria associada principalmente a uma transformação das regras que orientam os comportamentos dos membros da família, prevalecendo o sentido de uma libertação.

---

<sup>97</sup> SJL, p. 101.

A descrição que se faz do pai no conto "Cumplicidade" é talvez o trecho que melhor mostra o pai como uma força opressora.

Papai era desses homens que nunca vêem a vida com bons olhos, passando por cima das virtudes do espírito e atribuindo ao condão da morte suas parcas vitórias materiais. No seu regulamento, ser honesto era ser triste, responsabilidade era sinônimo de mau humor e ouvir música era vadiagem.<sup>98</sup>

A imagem do *chefe da casa* associa-se à austeridade e à força, por isso mesmo compreende-se a surpresa que causa nos familiares o acometimento de doenças que expõem a existência de fragilidades. Essa revelação é um elemento importante no episódio em que a filha, em "Minha mãe", observa escondida a tia aplicando uma injeção no pai: "Ajoelhada no tapete, ao lado da cama, tia Adelaide aplicava uma injeção numa das nádegas dele. Foi horrível. Era muito difícil imaginar o rei da casa naquela atitude."<sup>99</sup> A constatação dessas fragilidades suscita na filha a dúvida sobre a possibilidade de outras ainda mais comprometedoras (como a relação entre pai e tia) e remodela a imagem do pai. Nesse caso, o *quarto-hospital* é um espaço onde se tenta preservar a imagem do pai, ocultando suas fragilidades e imperfeições. Já a revelação das fraquezas e a observação de atitudes condenáveis desmitificam o caráter do pai.

Em "Cumplicidade", esse processo é ainda mais evidente. A força moral do pai se dissolve nos indícios claros da atração proibida do pai pela cunhada Leonor. O pai chega a ser flagrado pela filha e pela esposa em

---

<sup>98</sup> SJL, p. 92.

<sup>99</sup> SJL, p. 28.

carinhos e olhares suspeitos dirigidos a Leonor, que, contrastando com as constantes críticas que faz ao "comportamento indecente" de Leonor e de seu marido, revelam uma falsa moralidade. O título desse conto remete à cumplicidade de vários personagens diante de situações distintas. É novamente uma lei do silêncio que vigora naquela família. Existe uma cumplicidade em torno da relação entre pai e tia, da qual participa inclusive a mãe; e existe uma cumplicidade entre a mãe e a filha no que se refere ao sentimento de alívio e de felicidade quando se dá o isolamento do pai pela doença.

A morte do pai significaria a libertação definitiva. Todavia, a felicidade, nesse caso, também é percebida como algo condenável, e um sentimento de culpa impede a filha de manifestá-la. Bloqueia-se qualquer verbalização, mas deixa-se aberta a comunicação por meio de gestos e olhares. O pesadelo da filha - em que o pai está morto, a mãe dança em frente ao cadáver e ela e o irmão se deliciam com sorvetes de pistache, com o pai em seguida se levantando do caixão para persegui-los - é descrito como "a representação da essência de nossas vidas, porque até aquela época tudo que fazíamos se resumia em fugir de um morto-vivo."<sup>100</sup> Essa afirmação deixa claro o sentimento de opressão que emanava do pai. Quando ocorre a cura inexplicável e o pai sai de seu *quarto-hospital* após meses de isolamento, é um sentimento de horror e decepção que está patente nas reações da filha.

O episódio do *quarto-hospital*, nesse conto, também denuncia as fraquezas e coloca o pai numa situação de dependência dos cuidados da mãe, mas seu desfecho vem reafirmar a força do pai, uma força que se mostra tão

---

<sup>100</sup> SJL, p. 91.

grandiosa e inquebrantável que beira o sobrenatural. Aos olhos da filha, o pai é mesmo um fantasma que sai de seu quarto macabro (um adjetivo utilizado pela filha) para continuar a assombrar a família. O restabelecimento absolutamente repentino é simultâneo com a imediata retomada pelo pai do controle da casa, retornando-se assim à situação que vigorava antes do aparecimento da doença. A esperada libertação não acontece.

Em "Triângulo escaleno", o quadro é diferente, pois o aprisionamento do marido no *quarto-hospital* acaba acarretando uma libertação (ainda que relativa) da esposa. Mantém-se um vínculo de obrigação (que, aliás, caracteriza o casamento antes mesmo da manifestação da doença), todavia Natércia envolve-se com Hildebrando e passa a reconhecer a inexistência de afetividade e de prazer na relação com o marido e a aceitar a possibilidade de encontrar esses elementos em outra relação.

Se antes Natércia tentava convencer-se de que a felicidade consistia na rotina das tarefas domésticas e numa relação estável e segura em que o prazer não era um componente essencial, o envolvimento com Hildebrando promove uma reavaliação de sua concepção de felicidade, a qual passa a estar associada ao amor e ao sexo. Essa mudança de concepção é paralela a outras descobertas como as investigações sobre seu próprio corpo ("passou a ter lábios, seios, braços, pernas e sensações"<sup>101</sup>) e como a conscientização sobre seus sentimentos em relação ao marido ("pela manhã, a higiene do doente foi ordenada por um sentimento mais próximo do dever que da amizade"<sup>102</sup>). O

---

<sup>101</sup> SJL, p. 49.

<sup>102</sup> Id.

prazer sexual, que não encontrara com Dr. Nogueira, ganha importância em sua escala de valores.

O quarto do casal, antes de ser *quarto-hospital*, já era um *quarto-escritório*. Nas relações sexuais com o marido (que acontecem apenas antes da doença, esporadicamente e com frequência cada vez menor), Natércia sente-se como um processo nas mãos do advogado: "Duas vezes por semana as mãos do advogado folheavam o corpo da mulher até o marido perceber e reclamar sua parte na ação. Em cinco minutos, lavrava-se a sentença e Natércia fechava os olhos, com vergonha de não dormir o mesmo encantamento da adolescência."<sup>103</sup> O quarto do casal, portanto, não se caracteriza como o lugar da afetividade e do prazer, onde se concretizariam as expectativas iniciais da inexperiente Natércia em relação ao casamento - expectativas, aliás, marcadas pela opinião que Inês (irmã mais velha de Natércia) emitira certa vez atestando que "a principal finalidade do casamento era resolver os problemas sexuais da mulher"<sup>104</sup>.

A percepção que Natércia tem do marido como uma espécie de duplo, ora Carlos Alcebíades da Costa Nogueira (o marido/ homem de casa) ora Dr. Nogueira (o advogado/homem da rua), também se reproduz em relação ao quarto, um espaço da intimidade do casal invadido pelas funções profissionais públicas do marido. A princípio, a transformação do personagem e do espaço se dá através das impressões e da reavaliação de expectativas de Natércia. Nesse processo, Carlos Alcebíades cede lugar a Dr. Nogueira, assim como o quarto de casal torna-se escritório e hospital.

---

<sup>103</sup> SJL, p. 45.

<sup>104</sup> SJL, p. 44.



O quarto é desvinculado dessas expectativas de felicidade, de amor e de prazer, e consolida-se progressivamente sua associação com o sentimento de dever: primeiramente no sexo sem prazer que Natércia aceita como parte de suas obrigações de esposa; mais tarde, na doença do marido, em que Natércia passa a ter obrigações de enfermeira; e, por fim, na transferência das obrigações profissionais do Dr. Nogueira para dentro do quarto, para a cama do casal. O quarto não é o lugar da felicidade matrimonial, mas o lugar em que obrigações são cumpridas.

A própria cama do casal, "onde o casamento poderia dar todas as provas de sua principal finalidade"<sup>105</sup>, acaba sendo substituída por um leito de hospital, visando atender às necessidades específicas do Dr. Nogueira. Já os anseios de Natércia são correspondidos em outra cama, numa cama de motel, ou melhor, nas várias camas de motéis em que durante muitos anos tem relações sexuais com Hildebrando. Nesses motéis, Natércia descobre o prazer, experimenta rituais de sedução e exercita a exaltação dos sentidos, a ponto de seus encontros com Hildebrando serem referidos como uma "consagração da libido"<sup>106</sup>.

Decidida a manter uma "fidelidade utilitária"<sup>107</sup> para com o marido, Natércia acaba fazendo com que esses encontros mantenham um caráter de clandestinidade e com isso, torna-os restritos a horários específicos e lugares reservados. A perspectiva de que seja uma situação provisória, a resolver-se com a morte iminente do marido, serve de consolo para Natércia e Hildebrando. No entanto, o quadro se prolonga por aproximadamente três décadas e

---

<sup>105</sup> SJL, p. 45.

<sup>106</sup> SJL, p. 51.

<sup>107</sup> SJL, p. 50.

quando Dr. Nogueira afinal morre (como consequência de uma intervenção inesperada do narrador), Hildebrando, que já vinha perdendo o interesse pela amante, afasta-se definitivamente de Natércia e apaixona-se por uma mulher mais jovem.

Ao longo dos anos, Natércia divide-se entre esses dois espaços principais: o apartamento, associado ao dever; e os motéis, associados ao prazer. Na medida em que se desprende de certas obrigações (deixa de ser *enfermeira* quando três enfermeiras são contratadas e deixa de ser *auxiliar de escritório* quando o sobrinho assume essa função) dedica-se mais intensamente à relação com Hildebrando, ou seja, substitui o apartamento pelos motéis. Com a morte do marido e o rompimento com o amante, resta a Natércia, já com mais de 50 anos, retornar para casa. Na casa, que já não possui um *quarto-hospital*, ela se descobre envelhecida. Finalmente, um espaço próprio e uma libertação para uma Natércia sem dever e sem prazer.

Os *quartos-hospitais*, como se nota em "Triângulo escaleno" e também em "Cumplicidade", configuram-se como uma zona de transição, o que parece ser um atributo essencial desses espaços destinados a abrigar doentes graves e moribundos. A morte é aguardada nessa espécie de ante-sala como um desfecho libertador, mas em vez disso, o *quarto-hospital* dos contos de Giudice mostra-se como um lugar alheio à passagem do tempo, um lugar de resistência e de reafirmação de uma força que mesmo isolada continua a influenciar os destinos dos outros personagens.

### 3.3 Hotéis e prisões

Além dos *quartos-hospitais*, outros espaços de isolamento que se apresentam metaforicamente como zonas de transição entre vida e morte aparecem de modo significativo em contos de Victor Giudice. É o caso do banheiro do avô, em "Os banheiros", e também do Hotel da Morte, no conto "A história que meu pai não contou", do livro *O Museu Darbot e outros mistérios*.

Hotéis são lugares de habitação temporária e, nesse aspecto, assemelham-se aos hospitais. Como Antonio Candido faz ver, as semelhanças entre hotel e hospital são também de cunho etimológico, remetendo ao provençal *hostal*.<sup>108</sup> Prosseguindo nessa direção, encontra-se uma aproximação semântica na palavra *hospitalis*<sup>109</sup>, origem latina de hospital, que possui os sentidos de hospitaleiro e relativo a hóspede. A palavra latina *hospitium*, por sua vez, abarca os sentidos de hospedagem, hospitalidade e também de asilo. O hospital é, assim como o hotel, também um lugar em que se recebe e se abriga o hóspede. O hóspede (do latim *hospes*) é aquele que está de passagem, o viajante, o estrangeiro, e a quem se deve *hospitalidade*.

No entanto, a idéia de um lugar intermediário entre vida e morte pode ser muito mais facilmente associada ao hospital do que ao hotel, o qual evoca algumas noções exatamente opostas, como lazer, prazer e descanso.

<sup>108</sup> CANDIDO, A. A Degradação do Espaço. Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes das coisas e do comportamento em 'L'assomoir', *Revista de Letras*, Assis, v. 14 (1972): 7-36, p. 10.

<sup>109</sup> Os termos em latim foram consultados em: LEITE, J. F. M.; JORDÃO, A.J.N. *Dicionário latino vernáculo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lux, 1956.

Os motivos mais comuns que levam as pessoas a viajar, e conseqüentemente, a hospedarem-se em hotéis, podem ser constatados em qualquer ficha de registro de hotel. As opções são negócios ou lazer. Todavia, a ficha de entrada do Hotel da Morte não contém essas opções, uma vez que todos que ali se registram tem o mesmo motivo: deixar de viver.

No conto "A história que meu pai não contou", Giudice faz de um hotel também um lugar de transição entre vida e morte. As pessoas que não desejam mais viver, mas não encontram forças para cometer suicídio, procuram o Hotel da Morte que se incumbe da tarefa. Ao se registrarem nesse hotel, os hóspedes tomam conhecimento dos regulamentos e assinam um termo de responsabilidade que os impede de desistir do acordo e de abandonar o hotel. Ficam isolados do mundo exterior aguardando a morte, que não sabem nem como nem quando vai acontecer.

O Hotel da Morte é um espaço imaginado/sonhado pelo personagem Victor Giudice, com 11 anos de idade, a partir de uma história contada pelo pai. A narrativa se desenvolve num entrelace de *sonho* e *realidade* (dentro do universo ficcional); e de ficção e elementos da biografia do escritor Victor Giudice que são incorporados. Ali se misturam presente, passado e futuro num espaço criado pela memória e pela imaginação.

O conto é narrado por um Victor Giudice presumivelmente adulto, que relembra como o impressionou a história do Hotel da Morte que o pai contou ao menino Victor. Ele recorda como essa história leva o menino Victor de 11 anos a imaginar uma outra história, a história que o pai não contou, em que o protagonista é Victor Giudice aos

21 anos. As interseções e sobreposições prosseguem ao se descobrir que o imaginário Victor de 21 anos se registra no Hotel da Morte devido à desilusão amorosa que iniciou aos seus 11 anos de idade, quando sentia que sua paixão pela colega de classe Sara Maria não era e nunca seria correspondida.

O reencontro com Sara Maria, também hospedada no hotel, desperta em ambos a vontade de quebrarem o acordo firmado e fugirem daquele local. Antes do reencontro, o hotel era visto por Victor como um lugar agradabilíssimo. A primeira noite de sono é descrita como uma das mais esplendorosas de sua vida. Um dos hóspedes era um excelente pianista que lhe proporcionava performances maravilhosas nos melhores pianos. A comida era deliciosa, e o hotel localizava-se numa área extensa como um "parque resplendente de vida" repleto de "canteiros floridos, árvores centenárias, caminhos românticos, pássaros cantores e hóspedes silenciosos"<sup>110</sup>. Nesse espaço, composto paulatinamente, cada elemento é cuidadosamente escolhido pelo menino Victor. As eventuais lacunas são preenchidas pela imaginação do menino que demonstra controlar a construção do espaço imaginado, como se nota nesse trecho: "Quando o funcionário me pediu a bagagem, eu levei um susto, uma vez que não havia pensado nisso. Mas, como sempre, a imaginação encontrou o melhor caminho: com suprema naturalidade, apontei o Ford de meu pai."<sup>111</sup>

No entanto, em certo momento, a imaginação do menino começa a ser representada como se ganhasse autonomia, não podendo mais ser controlada, deixando subjacentes as idéias de que alguém se deixa levar pela imaginação ou ainda de

---

<sup>110</sup> MD, p. 80-81.

<sup>111</sup> MD, p. 79-80.

que personagens e eventos possam ser também dotados de vontade própria. Essa perda de controle sobre a história também pode refletir o momento (ainda que este não esteja marcado no texto) em que o menino adormece, expressando uma passagem da invenção consciente à onírica.

O reencontro com Sara Maria ocorre já nessas circunstâncias e faz com que o espaço se torne opressor. Os demais hóspedes passam a ser vistos como sentinelas. O pianista desaparece e o piano se fecha. Victor percebe somente então que o hotel é "cercado por muros altíssimos, com a parte superior recheada de cacos de garrafas"<sup>112</sup>; e para completar a mudança de perspectiva, no momento combinado para a tentativa de fuga, cai sobre o hotel uma incrível tempestade, repleta de trovões e relâmpagos.

Muitos elementos transitam entre os diferentes espaços e tempos que compõem a narrativa e alguns deles chegam a extrapolá-la na direção de possíveis referências à própria biografia do autor. É o caso do Ford cupê, verde escuro, pertencente ao pai, citado no início e no fim desse conto, que também é mencionado no conto "A única vez" e que remete a um carro do pai do autor.<sup>113</sup>

O que se percebe nesse conto é, mais uma vez, um espaço recebendo as funções de outro, ou seja, tem-se aí um *hotel-prisão*. O Hotel da Morte é, segundo seus estatutos, efetivamente uma prisão e o personagem Victor torna-se um condenado à morte no instante em que toma conhecimento dos termos e assina seu registro. Victor, no entanto, apenas o percebe como prisão a partir do momento que não deseja mais

---

<sup>112</sup> MD, p. 86.

<sup>113</sup> Há, ou havia, inclusive uma fotografia com familiares de Victor ao redor desse carro, que esteve disponibilizada no endereço eletrônico [http://members.nbci.com/v\\_giudice](http://members.nbci.com/v_giudice).

permanecer lá dentro, no momento em que quer romper o contrato estabelecido.

Outro *hotel-prisão* de Giudice aparece no conto "O hotel", do mesmo livro, porém, como já mencionado, escrito em 1972. As semelhanças entre esses dois hotéis são, vale dizer, menos relevantes que suas diferenças. A começar pelo fato que, em "O hotel", o casal protagonista não sabe que o hotel que escolhem para passar a lua-de-mel é também uma "prisão". Não há um regulamento explicitando isso, e o casal demora a reconhecer os sinais de que sua liberdade está ameaçada. O processo começa com a supressão de regalias e de certos confortos prometidos a preços irrisórios na propaganda que os atraiu até o hotel. As comodidades vão sendo restringidas e eliminadas uma após a outra, sempre acompanhadas por explicações e desculpas dos funcionários, até se instituir o impedimento de abandonar imediatamente o hotel.

O esforço de adaptabilidade que o casal demonstra às novas condições restritivas vai se desfazer tarde demais. Quando afinal percebem a gravidade da situação, o marido decide por um enfrentamento que acarreta sua morte. Em "O hotel" percebe-se que Giudice, de certo modo, também lida com aquelas condições de sobrevivência (manter a vontade de viver e nunca pensar em contrariar o Comando) que regulam o modo de vida dos habitantes de Harmonisópolis. Só que, nesse caso, o paralelo que se pode traçar com a situação política do Brasil na década de 70 não passou despercebido pela censura da época e o conto foi proibido.

Essa questão da adaptabilidade dos personagens às condições perversas a que são submetidos pode ser notada em vários contos de Giudice. Em "O arquivo", o personagem João

já está adaptado às condições estabelecidas pela empresa e as aceita com naturalidade, mesmo porque não conhece outras. Em "Os pontos de Harmonisópolis", há uma troca consciente (as regras também são conhecidas - se não desde o princípio, ao menos no decorrer da narrativa) da liberdade pessoal pela vantagens de se viver naquele lugar especial: o protagonista pretende se adaptar. De modo semelhante, o personagem Victor, em "A história que meu pai não contou", conhece as regras e voluntariamente se sujeita a essas regras que correspondem, neste caso, exatamente à sua vontade. Quando muda de idéia, ele decide contrariá-las e romper o acordo. Em "O hotel", as condições não estão previamente esclarecidas para o casal e vão sendo estabelecidas e percebidas como um processo, como uma armadilha que se revela aos poucos. O casal segue se adaptando e aceitando as restrições até que se atinge um limite. A personagem Cândida, de "Eles", a certa altura, também se revolta contra a situação imposta pelos visitantes noturnos e, do mesmo modo que o marido de "O hotel", tem um fim trágico. Já o marido de "Eles" tenta se adaptar à situação e procura atenuar suas conseqüências fugindo do confronto.

Como se vê, tem-se nos contos de Giudice todo um espectro de graus de adaptabilidade dos personagens que vai da passividade absoluta até a ação efetiva e contestadora. As variáveis envolvidas são a relação de conhecimento ou desconhecimento prévio das regras impostas e o conflito entre a vontade de libertação e a submissão, muitas vezes adotada como estratégia de sobrevivência. Nesse sentido, o personagem Victor, de "A história que meu pai não contou", ocupa um dos extremos do espectro, uma vez que não apenas tem conhecimento das regras, como estabelece um contrato de seu conhecimento. Ainda assim, decide ignorá-las. Além



disso, a submissão aos termos do contrato, nesse caso, não garantiria sua sobrevivência, mas levaria inevitavelmente à sua morte. Portanto, ao recuperar sua vontade de viver, o rompimento do acordo é sua única alternativa. Infere-se, a partir dessa perspectiva, que nem tudo pode ser objeto de contrato.

Em "O hotel", não há o contrato, o que há é um exercício de poder. As regras são unilaterais e as imposições são apresentadas conforme a vontade de quem detém esse poder, mas sempre através de seus intermediários, empregados que demonstram seu próprio constrangimento e sua condição de simples seguidores de ordens. A adaptação às restrições não é uma opção para os personagens, mas uma obrigação, sendo que as consequências de uma confrontação sequer estão esclarecidas.

Nesse conto, a transformação do hotel em prisão está relacionada com a mudança de gerente. O novo gerente é o centro do poder e fonte de todas as proibições e, como em *O castelo*, de Kafka, é um poder invisível, inatingível e inquestionável. Suas sucessivas proibições refletem, portanto, a instauração e o enrijecimento de um regime autoritário. Os hóspedes perdem algumas comodidades e vão tendo suas opções restringidas até o momento em que não podem mais optar, têm que aceitar o que lhes é oferecido. É o que acontece, por exemplo, com suas refeições. Tratando-se das restrições ao espaço que podem frequentar, percebe-se em andamento, desde sua chegada ao hotel, o processo de encarceramento. A praia particular do hotel, cercada por muros altos, é vista inicialmente como um privilégio para os hóspedes, mas a redução progressiva da faixa de areia que pode ser ocupada aponta as primeiras etapas desse processo que culmina na proibição de se sair do quarto.

Verifica-se, portanto, uma relação estreita entre espaço e liberdade que remete ao contexto político. Numa comparação entre os hotéis de "A história que meu pai não contou" e de "O hotel", percebe-se que vigora no primeiro o regime de direito e no segundo o de exceção.

Outra manifestação de poder autoritário aparece no conto "Jurisprudência", em que é narrada a prisão arbitrária de um operário (Cipião) ao retornar para casa após seu primeiro dia de trabalho. O título do conto remete com ironia ao termo jurídico tanto pela sua definição como o conjunto de princípios de direito ou ainda de decisões judiciais conexas e coerentes, como pela própria *prudência* que integra o termo. A evidente relação com o tema de *O processo*, de Kafka, pode também ser vista no título desse conto, tanto como insinuação de uma jurisprudência estabelecida nos casos de Joseph K. e de Cipião, como em sentido metafórico, numa possibilidade de diálogo do escritor Giudice com o escritor Kafka, numa espécie de "jurisprudência literária".

Giudice situa o conto no Rio de Janeiro, trazendo, assim, o tema para o contexto brasileiro em que prisões arbitrárias e justiça morosa não parecem tão insólitas quanto deveriam parecer, principalmente considerando que a prisão de Cipião ocorre num período de regime ditatorial.

Mesmo com a vigência de uma ditadura, Cipião tem certeza que tudo não passa de um engano e que sua liberdade será restituída rapidamente. Como Joseph K., Cipião acredita na justiça. No entanto, o personagem de Kafka desconhece plenamente a acusação e a certeza de sua inocência é muitas vezes minada por um sentimento de culpa. Já Cipião tem elementos mais concretos com os quais pode

responder (ao menos para si) essa questão de ser inocente ou culpado. Não se esclarece do que é acusado, mas sua confrontação com as supostas vítimas permite a Cipião manter-se convicto de sua inocência, mesmo porque "alimentava a mais saudável certeza de nunca ter escorregado um milímetro fora da lei."<sup>114</sup>

Como o transcurso dos anos, Cipião vai afinal perdendo a esperança de ter sua liberdade devolvida. Sem tribunais e ritos judiciais, não há julgamento, portanto não há defesa, e a decisão sobre o caso parece depender apenas da polícia, tomada aqui como expressão da justiça - não apenas agente, mas também juiz. A intervenção de outra esfera de poder, por meio do homem misterioso ("chefe do departamento de não sei o que ministerial, e mais não sei o que judiciário"<sup>115</sup>) vai ocorrer apenas após 50 anos de prisão, quando (mais uma vez diferentemente de *O processo*) o engano é, por fim, reconhecido.

Em 14 de fevereiro de 1990<sup>116</sup>, Cipião é libertado. A ironia de uma justiça que *tarda, mas não falha*, é complementada com a compensação escolhida para a remissão do erro. Cipião recebe de presente um *Colt* calibre 38 e "o direito a cometer dois homicídios de qualquer espécie, ou outros delitos cuja pena estivesse circunscrita a cinquenta anos, sem ser submetido a julgamento ou a algum tipo de pressão legal."<sup>117</sup> Justiça que tarda, liberdade ainda que tardia. Cipião está livre, assim como aqueles que o prenderam.

---

<sup>114</sup> MD, p. 65.

<sup>115</sup> MD, p. 76.

<sup>116</sup> A data da prisão e da libertação (14 de fevereiro) coincide com a data do aniversário do pai de Cipião e também, vale lembrar, do próprio Victor Giudice, o "pai" do personagem.

<sup>117</sup> MD, p. 76.

A reparação segue a lógica da justiça ao estipular a pena, em que para cada delito corresponde uma quantidade de tempo de reclusão. Como Foucault observa, em *Vigiar e punir*, não faz tanto tempo assim que essa relação quantificada entre delito e punição se tornou a lógica da justiça: "A prisão é 'natural' como é 'natural' na nossa sociedade o uso do tempo para medir as trocas."<sup>118</sup> O desfecho de "Jurisprudência", assumindo a possibilidade de inversão da ordem dos acontecimentos (punição e crime, ao invés de crime e punição) simplesmente se apóia na mesma lógica. Essa inversão é o clímax do absurdo que orienta todo o caso da prisão de Cipião.

A conotação política da prisão arbitrária, aludida nesse conto, aparece explicitamente no romance *Bolero*. O episódio da prisão do narrador e seus desdobramentos são aspecto central do romance, em que o narrador passa de completo alienado em relação às transformações políticas do lugar onde vive (a instauração da monarquia na Cidade) a herói involuntário da causa republicana. Tendo passado sete anos no corredor de uma maternidade, esperando a mulher dar à luz, o narrador não acompanhou a mudança de poder, não conhece as novas leis da Cidade e, logo após desistir da espera e sair da maternidade, vai até um parque e ingenuamente colhe uma flor dourada (símbolo oficial da Monarquia), o que acarreta sua detenção pela polícia do governo monárquico. O delito é, portanto, conhecido, apesar do motivo da prisão não ser compreendido pelo narrador. Mais tarde, ao ser indagado pelo companheiro de cela se era um ladrão, um assassino vulgar ou preso político, o narrador responde: "Diante da tripla opção, confessei o que podia: - Ladrão."<sup>119</sup> No desenvolvimento da narrativa é que

---

<sup>118</sup> FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. nascimento da prisão. Trad. Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 208.

<sup>119</sup> BOL, p. 34.

se dá a conscientização do personagem em relação ao contexto político em que vive. Na prisão, o narrador é torturado seguidas vezes, até que, depois de meses, é libertado sem receber qualquer explicação ou reparação.

Saindo da prisão, o narrador constata: "É quase impossível que a restituição da liberdade seja um caso tão banal. Uma solidão no meio-fio, um terno velho e uma nuvem pairando sobre a cabeça do libertado."<sup>120</sup> Bem mais tarde, quando já está mais a par das transformações da Cidade, o narrador será capaz de refletir: "Ao atravessar a porta da prisão e pisar a rua, estava eu saindo da prisão ou entrando nela?".<sup>121</sup> A experiência na prisão ganha novos sentidos para o narrador e acaba se confundindo com sua própria identidade, numa mitificação alimentada por outros personagens.

Prisão pode significar pontual e separadamente tanto o edifício em si (elemento espacial), como o momento específico (elemento temporal) em que alguém é preso. Ao assumir também o sentido de punição, passa a caracterizar-se como a inevitável associação de elementos de espaço (ainda lugar em que se cumpre o castigo) e tempo (não mais o momento, mas um período). A *prisão-punição*, tomada sob a perspectiva do aprisionado, relaciona-se com a noção de uma experiência pessoal, em que se incrementam as subjetividades de interpretação. Como tal, modifica-se na percepção dos dois elementos (espaço e tempo) que a compõem. Talvez por isso sejam tão freqüentes os relatos que, diante da perda de referências objetivas, deformam espaço e tempo. Há um bom exemplo disso, em "Jurisprudência", em que o narrador, com seu ponto de vista

---

<sup>120</sup> BOL, p. 70.

<sup>121</sup> BOL, p. 114.

exterior, pode guiar-se pelas marcações objetivas de espaço e tempo, porém, somente por ter acesso à consciência de Cipião, consegue estabelecer a relação entre espaço e tempo objetivos e a percepção subjetiva do personagem: "[Cipião] Caminhou por uma infinidade de corredores de cem metros, que a memória dilata para quilômetros, e terminou numa cela de dois metros, que a memória reduz para centímetros."<sup>122</sup>

Por certo, a perda de referências espaciais e temporais não se manifesta apenas na experiência do aprisionado, mas tem ali, naquele espaço de isolamento, uma situação exemplar por excelência. O confronto dos modos objetivo e subjetivo de perceber o tempo parece mesmo ganhar intensidade em situações de isolamento. O tempo que o narrador de *Bolero* passa na maternidade (sete anos) só pode ser comprovado com o auxílio de algum "instrumento de medição". Mas o relógio do narrador e o do corredor da maternidade estão parados, então o tempo se dilata e o narrador se deixa levar mergulhado num contínuo que assume ares de eternidade. É necessário que a enfermeira (Auriflor) intervenha para que o narrador retorne ao tempo dos relógios: "O senhor sabia que hoje faz sete anos que está sentado neste banco, esperando sua mulher dar à luz? Não acredita?"<sup>123</sup>

Retornar ao tempo dos relógios é, para o narrador, abandonar a espera e retornar à vida. A comprovação do tempo decorrido não se dá apenas no testemunho de Auriflor, mas recebe uma inusitada materialidade na disposição de xícaras de porcelana que cumprem ali as funções do objeto relógio.

---

<sup>122</sup> MD, p. 68.

<sup>123</sup> BOL, p. 10.

Foi. Sete anos. Dois mil quinhentos e cinqüenta e sete dias. Sessenta e um mil trezentas e setenta e oito horas. E isto é nada, desde que não haja relógios, calendários ou enfermeiras de joelhos pontudos cronometrando a vida. A revelação dos sete anos que eu nunca sentira passar fizera-me compreender os espaços entre as xícaras de porcelana distribuídas diabolicamente pela bruxa de pernas-ponteiro: o tempo infinito transformado em tempo divisível e agora pesando em mim os sete motivos para eu me levantar e dar o fora.<sup>124</sup>

Mais tarde, o narrador afirma: "Meu reinado [rei da espera] de sete anos teria durado muito mais, caso o tempo não me fosse informado pela cronometria das xícaras de porcelana."<sup>125</sup>

O tempo expulsa o narrador da eternidade e o coloca de volta no mundo. Para o mundo, o relógio nunca parou, a história prosseguiu, a Cidade se transformou e o narrador sofrerá as conseqüências de não haver acompanhando essas transformações. Nesse sentido, a maternidade configura-se ainda melhor como espaço de isolamento do que a própria prisão, uma vez que nesta o narrador tem o seu primeiro estágio de reaproximação com o mundo, enquanto naquela promove-se o seu distanciamento.

Como metáfora, pode-se sempre fazer a conexão entre espaços de isolamento e prisões. Prisões nem sempre parecem prisões e muitos exemplos disso já foram citados neste capítulo. Entretanto, é interessante observar como, mesmo ao direcionar-se a atenção aos elementos espaciais em suas formas arquiteturais (características físicas) a relação pode ainda persistir. Foucault também destacou essa semelhança quando propôs a questão: "Devemos ainda nos admirar que a prisão se pareça com as fábricas, com as

---

<sup>124</sup> BOL, p. 10-11.

<sup>125</sup> BOL, p. 21.

escolas, com os quartéis, com os hospitais, e todos se pareçam com as prisões?"<sup>126</sup>

As semelhanças físicas estão imbricadas, como se percebe na questão levantada por Foucault, com as relações de poder identificadas naqueles espaços. Os elementos materiais e imateriais se complementam na configuração do espaço.

Em seu primeiro interrogatório oficial na prisão, o narrador de *Bolero* está num local que descreve imediatamente como um escritório: "A coisa tinha aspecto de um escritório, com calendários de mulheres nuas, é-proibidos, boletins, máquinas de escrever, móveis descascados, olhares, explicações, lamentos, desordens."<sup>127</sup> Os objetos listados ajudam a compor uma imagem do espaço físico e, ao mesmo tempo, remetem a significados que levam a uma interpretação dos mecanismos de funcionamento, dos valores, das relações de poder que vigoram naquele espaço. Naqueles objetos, lê-se a burocracia, o exercício de autoridade, a decadência e o descaso. Na lista, agregam-se ainda elementos (olhares, explicações, lamentos) que expressam a forma de relacionamento, exigida e esperada, que deve prevalecer entre aquele que detém o poder (policial, chefe,...) e aquele que responde ao poder (preso, subordinado,...). O último item (desordens) sintetiza a apreensão material e imaterial que o narrador faz daquele espaço e, simultaneamente, contrasta com a função da prisão, equipamento que auxilia a "preservação da ordem". Espaço de ordem e desordem.

---

<sup>126</sup> FOUCAULT, Op. cit, p. 199.

<sup>127</sup> BOL, p. 21.



O narrador prossegue sua descrição, tendo deixado para citar ao final exatamente os elementos que mais lhe interessavam.

Porém, nada disso era tão atraente quanto o espetáculo vislumbrado à direita: uma *escrivadinha* diminuta, uma *underwood* de museu, cujos restos mortais envergonhavam a velhice sob pilhas de processos. Mas qualquer deslumbramento se ofuscava no responsável por todo aquele conjunto de velharias. Evidentemente, tratava-se de um rei.<sup>128</sup>

O primeiro elemento é uma máquina de escrever, que não é qualquer máquina, mas uma "*underwood* de museu", da qual o narrador destaca o péssimo estado de conservação. Sua caracterização como peça de museu não lhe concede *status* de relíquia ou de objeto de arte<sup>129</sup>; ao contrário, aponta uma valoração depreciativa, em que o museu é tomado como lugar de "velharias". A *underwood* deteriorada, destacada entre as outras máquinas de escrever pela especificação de sua marca, remete ao passado, ou melhor, ao ultrapassado, consistindo em símbolo de decadência e complemento da caracterização que se faz do personagem apresentado como "rei".

O rei-interrogador, vestindo paramentos monárquicos, e sob estes uma gravata marrom (daquelas de laço pronto), é logo denominado jocosamente pelo narrador como "reizinho-datilógrafo": centro do poder e de suas atenções naquele espaço "tríplice", referido ora como escritório, ora como

---

<sup>128</sup> Id..

<sup>129</sup> *Underwood* é uma das mais tradicionais marcas de máquinas de escrever. O primeiro modelo surgiu no final do século XIX. O modelo *Underwood 5*, surgido em 1901, tornou-se um dos mais populares entre todas as máquinas de escrever, tendo sido fabricadas milhões de unidades durante cerca de trinta anos de produção. Por isso mesmo, o modelo ainda não se tornou uma raridade e pode ser encontrado com relativa facilidade por colecionadores. É justamente o seu sucesso comercial, aliado ao *design* diferenciado e às inovações mecânicas que introduziu, que dotam esse modelo de uma importância histórica que impõe sua inclusão em qualquer "museu de máquinas de escrever". Um fato interessante é que, na própria época de sua fabricação, a *Underwood 5* acabou (de certo modo) virando peça de museu. Em 1916, Marcel Duchamp expôs um *ready-made* que consistia numa capa de máquina de escrever *Underwood*.

museu, e ainda assim (não se pode esquecer) parte da prisão.

Um dos alvos preferidos por Giudice ao qual dirige sua crítica irônica e muitas vezes abertamente satírica é exatamente a postura autoritária de quem detém certo poder. Essa postura é apontada em diversas esferas da sociedade, como na doméstica e familiar, do trabalho e da política. Dos diferentes "reis" dessas diferentes esferas, Giudice expõe a pequenez. São apenas reizinhos que uma vez que perdem o poder revelam sua "real mediocridade".

Nesse sentido, basta lembrar o destino do personagem Franciseh, de "A válvula". A epígrafe desse conto ("Agora, não posso. Vou almoçar. Se quiser, sente e espere.")<sup>130</sup> não vem com indicação de autoria. Não é mesmo necessário. Os autores são vários e estão espalhados por toda a parte. Podem ser encontrados nas delegacias, nos tribunais, nas repartições públicas, nas empresas privadas, nas escolas, nos hospitais, nos hotéis, nos restaurantes, nas universidades, nas igrejas, nas fábricas, nos quartéis, nas prisões e dentro de nossas casas.

---

<sup>130</sup> NE, p. 37.

## Capítulo IV: DOS MUSEUS PESSOAIS

### 4.1 Bilhete de entrada

De volta para a casa. Depois de perambular pela cidade, invadir algumas casas e alguns aposentos, sair da casa para encontrar outros espaços de isolamento, é hora de voltar, pois é na casa que se localiza o *museu pessoal*. Toda a casa, mesmo a mais modesta, é sempre uma espécie de museu. É preciso esclarecer que aqui o entendimento de museu não se limita à idéia de lugar da arte, e ultrapassa também a dimensão de sua noção como sede de patrimônio cultural e de bens simbólicos, cuja seleção do acervo depende de uma combinação de fatores históricos, culturais e sociais. Um *museu pessoal*, obviamente, mantém relação com tudo isso, uma vez que o organizador desse museu também é parte da história, da cultura e da sociedade. Seus critérios de seleção se formam justamente a partir de sua relação com o mundo. O acervo pessoal, portanto, é composto nessa relação e expressa os valores que o sujeito-organizador guarda (conscientemente ou não) como de maior relevância para si.

Nem tudo que faz parte de uma casa pode ser descrito como peça de *museu pessoal*, porém, na medida em que determinado objeto recebe algum valor simbólico por parte do sujeito-organizador passa a integrar esse acervo. Isso significa que qualquer objeto pode ter sido em certo momento ou pode ainda vir a ser uma parte do museu. A implicação disso é que, além da relação do sujeito-organizador com o mundo, uma outra relação decisiva se estabelece envolvendo mais diretamente o sujeito e o objeto, e isto faz com que o *museu pessoal* não seja

necessariamente estático, mas dinâmico, portanto, em constante transformação. As renovações do acervo estão interligadas às transformações do sujeito-organizador (mudanças de valores, por exemplo) e dos próprios objetos (deteriorações e desgastes, por exemplo). Além disso, a influência do "exterior" continua desempenhando papel importante no processo. Um exemplo disso seria quando um objeto adquirido em função de seu alto valor de mercado (um fator que pode ter sido decisivo) perde a atração que exerce sobre o sujeito-organizador quando o mercado se reajusta e o valor monetário do objeto é reduzido. O sujeito-organizador também realiza um reajuste do valor do objeto em sua hierarquização. Outro exemplo que se pode mencionar é o objeto recebido como presente de um amigo. Quando a amizade se desfaz, o objeto também tem seu valor reduzido e os outros elementos que participam dos critérios de valorização adotados pelo sujeito-organizador podem ser inteiramente subjugados por esse específico fator subjetivo.

Na relação entre o sujeito-organizador e o objeto se interpõe mesmo uma infinidade de fatores. Basta olhar ao redor para perceber que os diversos objetos de que nos cercamos contam histórias e se ligam à nossa história. Cada objeto remete a diversas histórias: Como chegou até a casa? Por que foi incorporado? Foi escolhido, foi um presente ou foi herdado? Onde foi colocado? Qual o espaço que ocupa e que já ocupou? Por que ainda é mantido? Por que não foi abandonado numa mudança de residência? Como é conservado?...

O objeto em si, em suas marcas físicas de passagem do tempo, na transformação de sua aparência, pode tornar visíveis e sintetizar para o sujeito-organizador histórias

bastantes complexas. O risco em um móvel, por exemplo, pode ligar-se a um momento específico e perpetuá-lo, reavivando uma lembrança cada vez que é notado pelo sujeito. Volta-se a pensar naquela vez em que o filho riscou o móvel, a mãe o repreendeu exageradamente, advindo o sentimento de culpa da mãe, o ressentimento do filho e, é claro, todos os possíveis desdobramentos que retornam na presença do risco no móvel.

Para o sujeito-organizador, essa história agrega valor (positivo ou negativo) ao objeto e a relação passa a ser afetiva (atração ou repulsão). Nesse caso, há um deslocamento de valor para o objeto, em que a visualização do objeto atualiza uma situação do passado. Este seria o princípio de organização de um primeiro tipo de *museu pessoal* que se reconhece em algumas narrativas de Victor Giudice, ou seja, quando os acervos estão preponderantemente vinculados à relação entre um personagem e suas memórias.

#### 4.2 Entrada no museu

No desfecho do conto "Os banheiros", há o impasse protagonizado pelo narrador, involuntariamente incumbido como único responsável pelo destino do "acervo familiar". O narrador, sem saber como lidar com o passado, reluta em aceitar esse papel de sujeito-organizador daquilo que poderia constituir-se num *museu pessoal*: "(...) numa casa repleta de quartos vazios e recordações da infância, com a poeira apagando os porta-retratos de cristal e se acumulando nas estrias do assoalho (...)".<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> OSB, p. 16.

A casa e seus objetos conectam o narrador às pessoas da família e a valores, costumes e situações vivenciadas. O modo como o narrador percebe casa e objetos depende, portanto, de sua relação com o passado. Como já foi mencionado no capítulo anterior, o narrador de "Os banheiros" passou por um processo de distanciamento daquele espaço e essa reaproximação consiste num retorno inesperado. A situação do avô trancado no banheiro (um "objeto esquecido") volta a exigir a atenção do narrador. Aceitando a tarefa de preservar aquele acervo-espólio, o narrador preservaria também as lembranças de que se afastava. Ali, casa e objetos integram o momento da percepção do sujeito em que o passado coexiste com o presente e em que a lembrança (ou melhor, imagem-lembrança) passa a ser constituinte da percepção. É nesse momento-chave, em que o narrador percebe o espaço e a si mesmo como parte desse espaço (uma parte que retorna a esse espaço como traço de sua história), que ele deve fazer sua escolha, deve posicionar-se diante de um mundo a evocar imagens-lembranças que se atualizam no presente desvelado.

O trecho final de "Os banheiros" constitui-se no momento próprio da percepção encarnada pela memória. A coexistência da percepção e da memória, assim como do presente e do passado, está ali condizente com a concepção bergsoniana que admite mediante a constatação de diferenças de natureza (em vez de diferenças de grau) entre os elementos. É a diferença de natureza entre passado e presente que torna possível essa coexistência ao se opor à idéia de sucessão entre dois momentos (o que caracterizaria apenas uma diferença de grau). Na leitura que faz da obra de Bergson, Gilles Deleuze ressalta esse aspecto: "O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos,

mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não pára de passar; o outro, que é o passado e que pára não de ser, mas pelo qual todos os presentes passam.”<sup>132</sup>

Assim, o reencontro com o passado não se configura apenas como uma recuperação de lembranças, mas como a atualização destas, transformadas em imagens-lembranças trazidas para o momento da percepção, as quais devem ganhar nova significação nesse processo. É nessa “volta para a casa”, cujo clímax é exatamente o momento de decisão (ou de indecisão) do narrador, que o processo se apresenta. A percepção do sujeito, nesse caso, forma-se com as imagens-lembranças atualizadas, ou seja, como diz Henri Bergson: “Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças.”<sup>133</sup> Isso coaduna-se à noção bergsoniana de que a percepção pura (assim como a lembrança pura) existe mais de direito do que fato, ou seja, a pureza desses elementos é, acima de tudo, uma virtualidade, como observa Deleuze em seu estudo sobre Bergson:

Sob a invocação do presente, as lembranças já não têm a ineficácia, a impassibilidade que as caracterizavam como lembranças puras; elas se tornam imagens-lembranças, passíveis de serem ‘evocadas’. Elas se atualizam ou se encarnam. (...) é a atualização (e somente ela) que constitui a consciência psicológica.<sup>134</sup>

A perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty se contrapõe a essa noção. Para Merleau-Ponty, há efetivamente uma percepção pura, anterior à evocação de lembranças, e essa percepção pura ou autêntica traz em si uma significação própria que apenas numa etapa seguinte pode ser influenciada pela rememoração. Diz Merleau-Ponty:

<sup>132</sup> DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 45.

<sup>133</sup> BERGSON, H. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 30.

<sup>134</sup> DELEUZE, Op. cit., p. 49.

Perceber não é experimentar um sem número de impressões que trariam consigo recordações capazes de completá-las, é ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível. Recordar-se não é trazer ao olhar da consciência um quadro do passado subsistente em si, é enveredar no horizonte do passado e pouco a pouco desenvolver suas perspectivas encaixadas, até que as experiências que ele resume sejam como que vividas novamente em seu lugar temporal. Perceber não é recordar-se.<sup>135</sup>

Entretanto, dizer que a "significação nasce no berço do sensível", como aponta Merleau-Ponty, não obstrui o papel das lembranças na construção de novas significações, apenas obriga que essas lembranças (imagens-lembranças) manifestem-se num momento seguinte e com uma natureza própria, atualizada pelo olhar presente, como expõe Bergson: "Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada"<sup>136</sup>. Nesse aspecto é que Merleau-Ponty aproxima-se, de modo inusitado<sup>137</sup>, de Bergson, pois o passado acaba por participar da significação consciente que emerge do mundo sensível:

Um campo sempre à disposição da consciência e que, por essa razão, circunda e envolve todas as percepções, uma atmosfera, um horizonte ou, se se quiser, 'montagens' dadas que lhe atribuem uma situação temporal, tal é a presença do passado que torna possíveis os atos distintos de percepção e de rememoração.<sup>138</sup>

O momento de decisão/indecisão do narrador de "Os banheiros" só não pode ser tratado como uma "epifania" porque, se é verdade que o passado e o presente ali se encontram e se misturam, também é verdade que o sujeito não

<sup>135</sup> MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 47-48.

<sup>136</sup> BERGSON, Op. cit., p. 30.

<sup>137</sup> Sobre divergências e convergências entre a filosofia de Bergson e a de Merleau-Ponty, ver: PRADO JR., Bento. *Presença e campo transcendental*. Consciência e negatividade na filosofia de Bergson. São Paulo: Edusp, 1988.

<sup>138</sup> MERLEAU-PONTY, Op. cit., p. 47.



percebe esse encontro como uma revelação acabada, mas apenas como uma revelação em processo e isso é demonstrado pelo intervalo que ali se abre e no qual o narrador se insere, um intervalo entre a percepção (já imbricada com as imagens-lembranças) e a compreensão que redundaria numa ação do narrador (que, afinal, não acontece). O conto "Os banheiros" termina (ou não termina) com esse estado de suspensão.

A narradora do conto "Minha mãe", por sua vez, experimenta uma situação semelhante, todavia, o processo ali é mais complexo. Primeiramente, porque a indecisão a acompanha em cada momento narrado inibindo sua ação e demonstrando que há uma ligação persistente entre ela e a casa (hábitos, valores, segredos...), a qual a narradora está sempre tentando compreender e desejando refazer. Enquanto o narrador de "Os banheiros" exercita o esquecimento (que, por fim, mostra-se impossível diante do apelo da casa abandonada), a narradora de "Minha mãe" está imersa nos acontecimentos e sua tentativa de fuga (com o casamento) acaba por recolocá-la exatamente dentro daquilo de que tentava fugir. Perceber que não há fuga possível leva-a a agir, a tentar romper a lei do silêncio e a invadir o quarto da mãe, transformando, naquele momento, sua indecisão em ação.

No quarto da mãe, ela atinge uma ou várias revelações, mas estas não se oferecem completas e imediatas, têm que ser compreendidas a partir de uma visão inicial: "Vi tudo e não vi nada."<sup>139</sup> No quarto repleto de objetos, a narradora observa e descreve-os detalhada e metodicamente: "As imagens devem ser examinadas parcialmente até que se possa

---

<sup>139</sup> SJL, p. 39.

liberar a visão sobre o todo.”<sup>140</sup> O olhar da filha passeia pelo quarto, identificando os objetos que compõem aquele *museu pessoal* e neles identificando a mãe - ali, a mãe “fada-bordadeira” em seus instrumentos de trabalho e em seu trabalho. A percepção se constrói em camadas e no encontro entre a matéria e a memória vai se formando uma compreensão.

Nesses objetos está a mãe: na perfeição do bordado, nos objetos antigos e gastos pelo uso e pelo tempo, nas três tesourinhas e dentre estas naquela que está ainda em “perfeito estado” (um instrumento guardado, protegido, conservado).

Então, na seqüência de apreensão realizada pela narradora, a ausência começa a tomar o espaço, e o faz novamente (como em “Os banheiros”) através da atenção à camada de poeira sobre os objetos que, segundo a filha, lhes confere uma “dignidade secular”. Ao mesmo tempo, a poeira acumulada, que materializa o abandono, é o que institui uma *presença-em-ausência*. Presença e ausência estão de tal forma interligadas a ponto de se reconhecer ali uma espécie duplo móvel de que participam sujeito e objeto, presente e passado, percepção e lembrança. É um duplo em processo que aponta uma consciência em formação, um devir da experiência.

O passo seguinte e crucial na narrativa é quando, enquanto “reconfigura” a mãe através de sua apreensão do espaço material, a filha dirige a atenção aos vazios do quarto. Tem-se aí que as *presenças-em-ausências* não estão marcadas somente nos elementos materiais do espaço, mas também nos vazios do espaço.

---

<sup>140</sup> SJL, p. 40.

Eu tinha nas mãos um carretel vazio, quando me dei conta de que o quarto estava tão vazio quanto o carretel. Mas não virei o rosto para não deixar que meus olhos materializassem a ausência. Era preciso senti-la. A grandeza da ausência de minha mãe foi o mais comovente de minha existência.<sup>141</sup>

O quarto cheio de objetos é esvaziado pela ausência grandiosa da mãe. O espaço vazio pode mesmo dar visibilidade a uma ausência, não necessariamente como perda, mas até como símbolo de um desejo nunca concretizado. Além de dar visibilidade, o vazio pode ele mesmo ser visível, como se apresenta inclusive no nível gráfico-textual, no espaço de ausência da palavra com o intervalo aberto no texto que dá conta desse duplo - *presença-em-ausência* - palavra retirada e/ou a ser preenchida.

A filha continua no quarto, mas (como já foi comentado) não tem intenção de permanecer ali substituindo a mãe. O tempo que permanece no quarto é o tempo que julga necessário para atingir certa compreensão: "Mas antes é necessário que eu veja com o máximo de clareza todas as coisas que aconteceram - ou não - dentro deste quarto."<sup>142</sup> Diante de si ela tem o *museu pessoal* da mãe, evidências materiais de uma existência a serem confrontadas com a mãe imaginada, com a fada branquíssima de mãos barrocas.

Num trecho anterior da narrativa, a filha também experimenta esse confronto entre a mãe "real" e a mãe idealizada. É quando, por um breve momento, vê a mão da mãe ultrapassando a fresta da porta para alcançar três peças de

---

<sup>141</sup> SJL, p. 40-41.

<sup>142</sup> SJL, p. 42.

linho. Dá-se a revelação (outra "experiência ponto parágrafo") de que a mão nada tinha de barroca e que, na verdade, era "gorducha, descorada e sardenta, com dezenas de dobrinhas escuras, as unhas roídas até a metade."<sup>143</sup> A filha conhece, portanto, mais um "fragmento" da mãe, que se junta ao único "fragmento" que não era lhe negado: a voz através da porta. Ao entrar no quarto, ela espera encontrar a mãe por inteiro, mas tudo que consegue são novos fragmentos, o que a impulsiona para a tarefa de reunir para compreender.

Essa tarefa a filha tenta executar numa repetição do gesto da mãe. Trancada no quarto, no lugar da mãe, ela apanha folhas amarelecidas numa gaveta e, com o mesmo lápis com que a mãe reforçava os traços no linho, a filha quer escrever, quer registrar, quer conhecer. Ali no meio de "tudo", deve surgir do vazio da folha (do "nada", como do nada brotavam as flores e folhagens bordadas pela mãe) o conhecimento, pois para a filha escrever é "uma forma de conhecer". Por isso, a mão se move e o gesto se repete. É dessa repetição que deve surgir a compreensão. Mesmo sabendo que a repetição implica a inevitável diferença, pois o gesto repetido nunca é igual ao original. As letras dos monogramas inúmeras vezes bordadas pela mãe devem ser como que separadas à força, multiplicadas, rearranjadas até que se transformem numa narrativa. Então, repetir a mãe não significa mesmo substituí-la e é na diferença da repetição que a filha se impõe e afirma seu posicionamento diante da história da família. Contra o isolamento, há o desejo de sair. Contra o silêncio, há a narração. Contra a folha vazia e amarela, há a história a ser contada. Contra tudo o que foi, há o que virá.

---

<sup>143</sup> SJL, p. 31.

É mesmo interessante notar como a associação do lugar cheio de objetos do passado (um lugar de "velharias", como se apresenta no trecho de *Bolero* mencionado no final do capítulo anterior) a um museu, aqui aponta também para o futuro e se reproduz como uma preservação de valores e, ao mesmo tempo, como uma possibilidade de reforma de valores. O processo de reavaliação de valores pelo qual passa a narradora de "Minha mãe" segue algumas etapas: 1) distância e repúdio (fora do museu); 2) aproximação, contato e solidariedade (entrada no museu); 3) busca da compreensão e de reescalonamento de valores (com a mediação das presenças e ausências no museu).

Nesse processo assume-se que há uma identificação plena da mãe com seu espaço. No conto "Bolívar", do mesmo livro, essa identificação se repete e é colocada explicitamente através da perspectiva da filha a respeito de sua mãe.

O conto "Bolívar" foi, na verdade, o ponto de partida de toda a reflexão sobre esse primeiro tipo de *museu pessoal*. Ainda que em "Minha mãe" o evento da entrada da filha no museu seja central, em "Bolívar" a sugestão sobre *museus pessoais* está melhor evidenciada pela narradora. Nesse conto, após o assassinato do marido e, especificamente, após um terrível pesadelo, a narradora decide voltar a morar provisoriamente com a mãe. Nesse retorno, a descrição inicial que a narradora oferece já expõe a idéia de *museu pessoal*: "Viúva há cinco anos, ela mora num apartamento de dois quartos, na Zona Sul, decorado com os tesouros e as poeiras de sua vidinha conjugal."<sup>144</sup>

Observa-se, novamente, através do ponto de vista da

---

<sup>144</sup> SJL, p. 8.

narradora, um repúdio aos valores da mãe, apresentada como alguém que cultua o passado e mais que isso, como alguém que abdicou da vida. O museu aqui é mais amplo, ultrapassa a dimensão individual e agrega também as relíquias de família. A descrição dos dois quartos marca a condição privilegiada que a mãe reserva aos objetos ligados à história da família. Primeiramente, tem-se a descrição do quarto em que a mãe dorme:

No quarto menor, onde ela dorme, há uma cama de solteiro, um armário embutido e uma cômoda que pertenceu a uma bisavó. Em cima, reina um aparelho de televisão que não pertence a ninguém. Mamãe é que pertence a ele. Ao lado, nota-se com alguma dificuldade o retratinho de um jovem sorrindo de maneira profana. É meu pai, que nunca foi o santo homem propalado por todas as viúvas, mas mereceu a moldura póstuma, feita de jacarandá e prata escovada.<sup>145</sup>

Nessa descrição, a narradora revela-se tanto quanto pretende revelar a mãe. Seus julgamentos de valor estão marcados tanto no fato de reparar que a mãe reserva para dormir o quarto menor do apartamento, quanto na decoração espartana do aposento. Reaparece, como motivo reiterado das narrativas de Giudice, o retrato do pai, sobre quem a narradora tem uma opinião depreciativa já formada e que se estende por certo à própria mãe. O aparelho de televisão, como uma espécie de intruso da modernidade, é o que complementa, na visão da filha, o quadro de alheamento da mãe. Imediatamente em seguida, a narradora passa para a descrição do outro quarto:

No quarto maior, mamãe revelou sua vocação para a museologia. Há bonecas que foram da tal bisavó, dela e minhas, entre fotografias de antepassados amarelos, tão desconhecidos como desconexos. Em geral, bigodes variados. Há o mistério de uma caixa com tampa de madrepérola e cristal austríaco, através do qual se vislumbra o par de ligas de sedas vermelha que prendeu as meias de uma de minhas trisavós no último baile do Império. Na vitrine onde

---

<sup>145</sup> Id.

repousa o esquiife das ligas, consagra-se num cabide de osso o vestido usado pela mesma trisavó no mesmíssimo baile. O magnífico trabalho, em veludo negro, de Utrecht, ainda guarda as formas do corpo que o vestiu. Eu nunca cheguei a conhecer trisavós, bisavós ou avós. Mas conhecer a dona do museu dá quase no mesmo.<sup>146</sup>

Na medida em que essa descrição se desenvolve, percebe-se que o desdém da narradora pelo desejo da mãe de guardar objetos de família e por seu apego excessivo ao passado vai cedendo lugar a um sentimento aparentemente contraditório, a uma quase fascinação pelos objetos que encontra e pelas histórias e lembranças que suscitam. Isso não se dá com todos os objetos, mas em especial com aqueles que traduzem imagens de sensualidade e que despertam fantasias na narradora, como o par de ligas e o vestido de veludo.

À parte essa atração, a narradora se mantém firme em sua resistência ao modo de viver da mãe e a se tornar uma "peça de museu":

Depois que fiquei viúva, seu desejo único e monumental era me ver morando com ela, ou, mais precisamente, morando no museu, onde, aos poucos, eu acabaria por me tornar uma peça. Ela me espanaria três vezes por semana e morreríamos felizes.<sup>147</sup>

É bastante claro o paralelismo dessa situação com aquela experimentada pela narradora de "Minha mãe". Ambas as filhas entram no espaço da mãe e, com isso, são ameaçadas pela possibilidade de uma substituição ou de uma repetição, todavia o desejo de liberdade é mais poderoso. Ambas recusam-se a habitar o museu, pois acreditam que isso seria o que equivalente a desistir de viver, como, aliás, se expressa a narradora de "Minha mãe". Para ambas, a liberdade passa pela descoberta do prazer.

---

<sup>146</sup> SJL, p. 8-9.

<sup>147</sup> SJL, p. 9.

Em "Bolívar", outra vez se verifica o poder simbólico que os objetos preservados carregam. Novamente, é a leitura que a narradora faz desses objetos que desencadeia um processo de significação, uma atualização do sentido. Por trás da crítica mais imediata ao comportamento da mãe, sujeito-organizador do museu, esconde-se uma atração pela história da trisavó. O vestido de veludo guarda as formas do corpo da trisavó, colocando-a, pode-se dizer, em presença da narradora. A forma do objeto desperta uma *presença-em-ausência* para a narradora que recupera para si, em suas fantasias, uma parte obscura da história da família, aquela que diz respeito à busca do prazer e sua repressão. O vestido negro e as ligas vermelhas conduzem-na a uma série de devaneios eróticos, começando pela fantasia de uma masturbação com o veludo negro, para, em seguida, associar o veludo à pele do assassino do marido. Durante a masturbação, o vestido ainda a estimula a imaginar a trisavó voltando do baile, fazendo sexo com um cocheiro também negro e sendo surpreendida pelo marido. Com isso, a narradora está multiplicando as direções de atualização do objeto.

As fantasias desenvolvem-se a partir de alguns estereótipos sexuais e a narradora, libertada de um casamento (vale mencionar, sexualmente insatisfatório), parte para a realização de suas fantasias. A relação da narradora com o museu da mãe está bem definida, é uma oposição previamente assumida, o que ela não tem claro é o quanto aqueles objetos (e as fantasias que evocam) são ainda capazes de transformar, de levar à ação, quando se realiza sua atualização.



A atualização, nesse conto, acontece como em "Minha mãe" (em que, diante dos objetos da mãe, as imagens-lembranças são adaptadas às exigências do momento). Em "Bolívar", há também uma multiplicação de narrativas, uma vez que muitos objetos sequer são da própria mãe. Então, pressupõe-se aqui uma narrativa precedente, contada pela mãe ou por alguma outra pessoa da família, sobre o vestido negro, por exemplo; há a lembrança que a filha tem dessa narrativa, o que implica numa nova narrativa; e a esses dados, reúne-se a imaginação da narradora que cria novas narrativas em suas fantasias. Essas fantasias antecipam a ação da narradora que, mais adiante, não apenas impede a prisão do assassino, como também torna-o seu amante.

O desfecho do conto abriga ainda uma nova substituição que aponta uma profusão de espelhamentos dentro da narrativa de Giudice. O assassino, cujo nome é Simão (o que leva a narradora a apelidá-lo de Bolívar, "*el libertador de las mujeres cariocas*"), que substituíra o marido, é também substituído por sua própria assassina. O evento do início da narrativa, em que a narradora e o marido são assaltados por Simão durante um passeio pela Quinta da Boa Vista, acarretando o assassinato do marido, reaparece como um duplo no final do conto. Em outro assalto a um casal, também na Quinta da Boa Vista, Simão mata o homem, mas acaba morto pela mulher. Tendo assistido à cena, a narradora leva a mulher para seu apartamento e passam a viver juntas.

No conto, reconhece-se portanto uma série de duplicações e de troca de posições. No entanto, uma direção única prevalece, e é justamente a da busca da narradora por uma libertação, a qual associa à idéia de felicidade e que

passa pela descoberta do prazer. Essa busca nunca termina e isso se nota pela intensa inquietude da narradora que finaliza a narrativa perguntando: "Apenas uma dúvida: somos felizes?"<sup>148</sup>

Com esse final em aberto, Giudice evita que o conto possa ser lido como uma apologia ao homoerotismo feminino, como se houvesse uma resposta definitiva a essa busca da narradora pela felicidade. No conto, observa-se, portanto, primeiramente o caráter conservador que instituições sociais, como o casamento, podem assumir como uma força bloqueadora do desejo. Em seguida, percebe-se que há a quebra de alguns clichês, como por exemplo, a potência sexual do negro, que deixa de consistir em atributo de uma característica física para situar-se reconhecidamente no próprio sujeito que deseja. E, finalmente, no deslocamento da importância da felicidade, como objeto idealizado, para o seu processo de contínua construção. Daí a recusa peremptória das narradoras de "Bolívar" e de "Minha mãe" de se confinarem (literal e metaforicamente) nos museus e em outros espaços de isolamento. Considerando essa perspectiva, não poderia haver um final mais feliz.

#### 4.3 Saída do museu

O que se vê, até o momento, é uma identificação do *museu pessoal* com o sujeito-organizador, marcada pelo apego ao passado como uma força estagnadora. Para outros personagens, como as narradoras de "Bolívar" e de "Minha mãe", essa força provoca uma reação de afirmação diante do reconhecimento da necessidade de não ceder ao apelo do museu. Verifica-se também que, para esses personagens, o *museu pessoal* ainda assim tem um papel fundamental nos

---

<sup>148</sup> MD, p. 19.

processos de conhecimento do outro e de auto-conhecimento.

O confronto das posições das mães e das filhas em relação aos museus revela, portanto, um embate de forças. No conto "A criação: efemérides", esse embate reaparece na forma de um conflito suscitado num mesmo personagem. O professor Carlos Maria de Albuquerque Noronha vive o dilema do isolamento em seu *museu pessoal* e o perigo de arriscar-se a uma exposição. A escolha a ser tomada é entre o mundo ideal construído por Carlos Maria e a possibilidade de relacionamento amoroso com a jovem Rita de Cássia ("Cassinha", uma professora primária, formada em Psicologia).

Em seu apartamento de sala-e-quarto na Tijuca, Carlos Maria armazenou as peças de seu museu (discos, livros, partituras) que representam para ele a felicidade. Ali ele é o senhor do espaço, conhecendo e dominando bem seus componentes. Já Rita de Cássia é o estímulo que o faz abandonar seu refúgio. Ela o puxa para fora e quer marcar encontros em restaurantes, bares, danceterias... Ele, por sua vez, quer puxá-la para dentro, quer educá-la, mostrar-lhe o valor da arte e, de certo modo, também inseri-la em seu museu.

A situação central desse conto aponta para um segundo tipo de *museu pessoal* que se verifica em várias narrativas de Giudice. São aqueles espaços de isolamento criados por personagens a partir de uma seleção de objetos vinculada a processos de construção da apreciação estética. A arte aqui também entra em questão.

Diversos personagens de Giudice passam (ou já passaram, no momento em que se desenvolve a narrativa) por

esse "processo educacional", cuja finalidade parece ser a aquisição de conhecimento para o estabelecimento de critérios de avaliação estética. No conto "Ideogramas", por exemplo, observa-se que um estudante de direito (depois, advogado) cria um vínculo de amizade com o dono de um antiquário, originado por um interesse comum que é a arte. A relação entre os dois personagens é de mestre e aprendiz. O dono do antiquário, no papel de mestre, vai educando o aprendiz nos campos da estética, história, filosofia, submetendo-o a um processo de "formação cultural" e de "refinamentos sensoriais" que abrange tanto as artes plásticas, música erudita... quanto a degustação de queijos e vinhos finos.

A idéia de cultura aparece ali relacionada exatamente com o acúmulo de certo tipo de conhecimento e também com o desenvolvimento da capacidade de compreensão e de apreciação da arte. O estudante de direito "aprende" que cultura é sinônimo de civilização (o que aparece explicitamente no momento em que o dono do antiquário afirma que o rapaz já está mais civilizado) e são esses valores agregados aos objetos artísticos e outras práticas culturais que moldam sua visão de mundo. Esses valores devidamente interiorizados são os que servirão para que selecione o acervo de seu *museu pessoal*.

Nesse conto, como em vários outros de Giudice, a arte mostra que pode desempenhar não apenas o papel de força de isolamento, mas também de uma força agregadora nas relações sociais, capaz de provocar o encontro, capaz de reunir pessoas. No conto "Triângulo escaleno", por exemplo, a resistência de Natércia a um envolvimento extraconjugal começa a se desfazer ao descobrir a própria beleza quando se vê retratada numa pintura de Hildebrando. Já se observou

também esse poder no conto "Minha mãe", especificamente no encontro entre Francisco e a narradora.

Em "A criação: efemérides", parece haver um desdobramento desse encontro, desta vez com o foco dirigido ao personagem Carlos Maria (no qual, aliás, se reconhece alguma similaridade com o personagem Francisco). Carlos Maria, assim como a narradora de "Minha mãe" em relação a Francisco, usa (ou tenta usar) a arte como um instrumento de sedução. O encontro se dá na festa de aniversário de Cassinha que acontece na casa de uma prima de Carlos Maria:

Percebendo que ela nada entendia de música, o professor solfejou um discurso, em contraponto à gíria universitária. A combinação foi estupenda. A palavra de Carlos Maria afinou-se ao magnetismo que sempre irradiava quando falava de sons, e a aquariana não resistiu. Pelo menos naquela noite.<sup>149</sup>

No entanto, o que parece chamar mais a atenção de Cassinha é a própria performance de Carlos Maria e um interesse imediato e bastante prático que é conversar sobre questões de filosofia que podem auxiliar na dissertação de mestrado que ela está elaborando.

Desde o primeiro encontro, Carlos Maria demonstra seu desapontamento com a falta de interesse de Cassinha por música erudita e literatura. Seu foco passa a ser agir mesmo como um professor, apresentar-lhe o melhor de seu mundo e, através da descoberta e transformação que quer impingir a Cassinha, conquistá-la. Há também a constatação de uma identificação de Carlos Maria com a arte, desse modo, despertar o interesse de Cassinha pela arte significa, é claro, despertar o interesse por ele. Carlos Maria quer, desde o início, transformar Cassinha no objeto perfeito ao qual vai dedicar seu amor. A arte, então,

assumiria ares de meio (para a conquista) e de fim (como complemento necessário que falta ao outro).

Carlos Maria demonstra uma enorme insegurança no tratamento dessas questões amorosas. Para incrementar essa condição, Giudice introduz um rival, um terceiro elemento na relação (e com que humor, repleto de possibilidades interpretativas, ele o faz...). Trata-se de um outro professor, o Professor de Astrologia Cármica, que vai despertar os ciúmes de Carlos Maria e estimular uma disputa com direcionamentos múltiplos: "Mas ficou claro que a Psicóloga não dava mínima para música ou poesia. O esoterismo lhe era mais simpático."<sup>150</sup> Percebe-se que a disputa não se refere apenas ao amor, mas envolve também os valores e as convicções arraigadas de Carlos Maria.

Uma das chaves do conto parece mesmo ser essa dificuldade de Carlos Maria de lidar com visões de mundo diferentes da sua. No que se refere a Cassinha, Carlos Maria oscila entre a fascinação irrefletida e a avaliação crítica. Carlos Maria reconhece em si uma mescla de sentimentos contraditórios e, nesse ponto, o narrador (muitas vezes solidário à perspectiva do personagem) também faz o seu julgamento:

O discurso de Rita de Cássia foi repassado pelo crivo da crítica literária, e as palavras se arruinaram. O professor Carlos Maria não era sensato o suficiente para deixar de ver a inexperiência da Psicóloga e seus conceitos baratos. A adjetivação é dele. Assim como era dele a oposição entre os sentimentos que brotaram da salada mental, mal temperada por tendências maniqueístas. Amor e ódio. Paixão e desprezo. E, a partir do décimo terceiro dia [após o encontro num restaurante], desejo e nojo.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> MD, p. 29.

<sup>150</sup> MD, p. 32.

<sup>151</sup> MD, p. 41.

Observa-se, nesse trecho, como o narrador se afasta da perspectiva de Carlos Maria. Mais do que isso, chega a colocar seu próprio julgamento da situação como uma lição sobre o comportamento mais adequado para o personagem, ou seja, que este não deve dar tanta importância aos "defeitos" que enxerga em Cassinha. O sensato, segundo o narrador, seria "deixar de ver", uma "cegueira" da razão assumida como condição "natural" para a paixão.

Todavia, se Carlos Maria pudesse se ver, perceberia o quanto erra nas estratégias de que lança mão no jogo da conquista. Ele percebe que a arte não é um interesse primordial para Cassinha, entretanto insiste e alimenta a imagem de *pessoa culta* e, principalmente, de sua forte ligação com a música erudita. A preparação para um encontro (que seria o primeiro após a festa e que afinal acaba não acontecendo), denuncia os erros de Carlos Maria na expectativa de impressionar Cassinha. Tendo sido informado pela prima que Cassinha telefonaria entre nove e dez horas da noite para marcar uma conversa sobre filosofia, Carlos Maria prepara-se para uma possível visita da moça ao seu *museu*. Como se estivesse preparando uma aula, inspeciona seus livros de filosofia e de psicologia, e ainda escolhe para ler um livro de história resumida da filosofia "(...)" para refrescar as idéias. Em poucos minutos percebeu as deficiências da memória e maldisse o desinteresse de Cassinha por música e literatura. *Ela ficaria assombrada com o conhecimento dele nesses assuntos. Mas não faltaria oportunidade.*"<sup>152</sup>

Por estes e outros preparativos que aparecem na narrativa, é bastante claro seu desejo de intensificar uma

---

<sup>152</sup> MD, p. 33 (grifo meu).

imagem pessoal. Ele não percebe é que essa imagem está bem consolidada e que, ao invés de lhe trazer algum benefício para a conquista poderia até mesmo ser prejudicial. Quando o primeiro encontro efetivamente acontece, num restaurante, Cassinha já o descreve como uma *pessoa culta*, mas, além disso, também como uma pessoa muito introspectiva, "uma pessoa que ainda não saiu do útero da mãe".<sup>153</sup>

Carlos Maria defende-se dessa acusação, marcando sua posição, reafirmando seus valores. A posição de Cassinha é o contraponto. Nos diálogos, a linguagem de Cassinha, cheia de gírias e de clichês, acaba revelando mais de sua caracterização: "Essas coisas todas se ligam. A música é etérea, o esoterismo também, a dança, sei lá, é uma coisa superlegal. Uma coisa do espírito. Eu acho que quando a pessoa tem a cabeça feita, transa tudo numa boa. É isso aí."<sup>154</sup> O contraste entre as concepções de mundo de Carlos Maria e de Cassinha, que é marcado desde o início do conto pela menção à diferença de idades (ele com 52 anos, ela com 31 anos), evidencia-se, portanto, também pela diferença de linguagem.

Talvez, para Carlos Maria, todas essas diferenças fossem até conciliáveis, desde que, é claro, Cassinha fosse transformada. Entretanto, dentro de seu mundo de valores rígidos, há itens que são e muitos que não são negociáveis. Quando Carlos Maria surpreende, na danceteria Efemérides, um beijo entre Cassinha e o Professor de Astrologia Cármica, dá-se uma ruptura insuperável. A partir desse momento, o crime passionai prenunciado ao longo do conto começa a ser preparado. O crime acontece, no entanto, de modo inusitado. Carlos Maria "executa", de uma só vez,

---

<sup>153</sup> MD, p. 36.

<sup>154</sup> MD, p. 37.



Cassinha, o Professor de Astrologia e os demais freqüentadores que estavam na danceteria. Depois do beijo flagrado, Carlos volta ao apartamento, apanha um revólver e, para testá-lo, atira num par de travesseiros (Cassinha e o Professor de Astrologia, numa associação feita pelo próprio Carlos Maria). Quando volta para a danceteria, já encontra todos mortos. A simultaneidade dos eventos aponta uma ligação simbólica entre as mortes na danceteira e o desejo de Carlos Maria de eliminar definitivamente de sua vida aquele mundo diferente de Cassinha. Carlos Maria retorna ao seu *museu pessoal*, onde "pode ligar os *headphones* e ouvir a parte final d'*A criação*".<sup>155</sup>

A aventura de Carlos Maria se encerra com esse retorno ao lugar do qual efetivamente nunca saiu. O caráter dinâmico de seu museu prende-se apenas à reorganização do acervo mediante inclusões e reordenamentos de hierarquia que nunca extrapolam o círculo de seus interesses. É o que se nota, por exemplo, em relação à obra de Haydn: "A paixão pela música erudita confirmou a grandeza de Haydn, compositor que até aquela data não recebera de Carlos Maria a devida importância."<sup>156</sup> A aquisição do CD duplo com a obra *A criação* implica um aumento e uma nova hierarquização do acervo ainda dentro do mesmo círculo.<sup>157</sup>

O elemento que poderia romper os limites do círculo é a paixão por Cassinha. A ameaça ao museu é concreta e durante a audição da obra reconhece-se o momento crucial da disputa entre as diferentes paixões. Carlos Maria pensa em

---

<sup>155</sup> MD, p. 50.

<sup>156</sup> MD, p. 26.

<sup>157</sup> É interessante pensar como a relação de Carlos Maria com a música depende da evolução tecnológica. O isolamento de Carlos Maria é fruto também da disponibilidade da obra para a fruição doméstica. O paralelo é exposto pelo narrador já no início do conto, quando se refere às diferentes "estréias" de *A criação*: a primeira, em 1798, num palácio em Viena; e a segunda, em 1989, no apartamento conjugado na Tijuca. O que antes era obrigatoriamente um acontecimento social, um motivo de encontro, agora, com o advento do devido suporte tecnológico, pode servir alimentar um comportamento de isolamento.

desligar o telefone para não ser interrompido por uma possível chamada de Cassinha. O telefonema ocorre logo após Carlos Maria terminar de ouvir o primeiro CD. Cassinha quer marcar um novo encontro e os alicerces do museu balançam: "O efeito foi fulminante: Carlos Maria desistiu de ouvir a segunda parte do oratório. (...) Queria estar com Cassinha onde ela estivesse, longe de Brahms, ouvindo o que ela quisesse, só para proclamar que a amava."<sup>158</sup>

Com a desilusão amorosa, a paixão pela música vence e Carlos Maria perde uma possibilidade de transformação. Nesse sentido, o desfecho do conto é um anticlímax em que os valores de Carlos Maria são reafirmados no desejo de retornar rapidamente ao seu mundo particular, de retomar sua rotina, seus antigos hábitos e prazeres domésticos. Ali reencontra a felicidade confiável da segurança de um mundo já familiar e em sintonia com as manias adquiridas e prazeres descobertos ao longo da vida.

A principal razão pela qual Carlos Maria se diferencia dos narradores de "Os banheiros", "Minha mãe" e "Bolívar" é bastante óbvia e reside no fato de que Carlos Maria é o próprio dono do museu, enquanto aqueles narradores são, pode-se dizer, "visitantes". O museu de Carlos Maria não tem o papel fundamental de colocá-lo em contato com o outro, como acontece naqueles contos, e consiste mesmo em uma força na direção oposta. No final de "A criação: efemérides", a arte mantém o *status* de "companheira ideal". Outros prazeres e outras formas de felicidade possíveis ficam para fora. Este museu continua fechado.

---

<sup>158</sup> MD, p. 44-45.

## PARA CONCLUIR, UMA DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIOS

Chega ao fim um longo percurso desde que entramos na cidade. Fomos visitar alguns de seus recantos, que deixaram de ser da cidade para serem de Giudice, para serem do leitor, para serem novamente da cidade. Seguimos num fluxo, ou melhor, num *zoom* de imagem até encontrar o homem em sua casa, cercado por seus objetos preferidos, extremamente *ocupado com seus passatempos*, fascinado e atormentado por suas relíquias, deslumbrado com a beleza, ameaçado e ansiando por visitantes, assustado com a solidão e apaixonado pela solidão.

Nesse *zoom* que partiu das relações entre o homem e a cidade até as relações entre o homem e seus *museus pessoais*, foi desenvolvido, em cada capítulo, um enfoque específico de acordo com o passo dado nessa progressiva aproximação. Mesmo diante da variedade de enfoques, acredito que uma visão unitária do trabalho é recuperada e consolidada na persistência da análise das relações entre personagem e espaço, principalmente em face do centramento na questão do isolamento que permeia toda a pesquisa.

Dada a precariedade de estudos a respeito de Victor Giudice e a dificuldade de acesso a algumas obras já esgotadas, tive sempre em mente (e assim tentei fazer) que cada conto abordado com maior detalhamento de análise mereceria - no mínimo - uma descrição sucinta do enredo, preferencialmente intercalando-se à análise e ao apontamento de destaques pertinentes. Também pensando em preencher lacunas e preparar terrenos é que foi elaborado um anexo com a organização de dados biobibliográficos para esta dissertação.

Esse procedimento cauteloso vem confirmar que o final deste percurso é, na verdade, apenas um *princípio* (na verdade, mais um entre outros, porém poucos, já existentes). O trabalho realizado tentou sempre corresponder a esse caráter de apresentação ao mesmo tempo em que são exploradas questões específicas das narrativas de Victor Giudice. Como *princípio*, penso que este estudo mereça a condescendência de seus leitores pelos eventuais equívocos, pelas omissões e pela impossibilidade de realizar alguns desdobramentos de aspectos que, por certo, poderiam ter maior aprofundamento.

Ficam reservadas como propostas para futuros estudos várias questões como, por exemplo: a) a relação da visão de mundo de personagens de Victor Giudice com a reflexão sobre os conceitos de cultura e de arte dentro da perspectiva dos estudos culturais; b) o entrelace de motivos operísticos com as narrativas de Giudice; c) as ligações (várias vezes explicitadas nas narrativas) de arte, felicidade e prazer com correntes filosóficas como o epicurismo (de Epicuro e de Lucrécio) ou ainda com o pensamento de Pascal; d) o valor da arte, os oscilantes critérios para sua definição e a arte como fraude, conforme suscitado em "O museu Darbot" (um dos contos de Giudice que mais me agrada, apesar disso, ignorado nesta dissertação); e) ...

É preferível, neste ponto, pensar nessas e em outras questões não como algo que foi deixado para trás, mas que foi deixado para frente. De qualquer modo, eu assumo que a pretensão maior que alimento é que este não seja realmente um fim.

## BIBLIOGRAFIA

## a) Obras de Victor Giudice:

GIUDICE, Victor. *Os banheiros*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

\_\_\_\_\_. *Bolero*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

\_\_\_\_\_. *O Museu Darbot e outros mistérios & Do catálogo de flores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

\_\_\_\_\_. *Necrológio*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1972.

\_\_\_\_\_. *Salvador janta no Lamas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

\_\_\_\_\_. *O sétimo punhal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

\_\_\_\_\_. A glória no São Cristóvão. In: Fukelman, Clarisse (Org.). *Passeios na zona norte*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Gama Filho, 1995. Obtido em: [http://members.nbci.com/v\\_giudice](http://members.nbci.com/v_giudice). Acesso em: 2001.

\_\_\_\_\_. Ideogramas. *Mistério magazine de Ellery Queen*, Porto Alegre, n. 268, p. 117-128, nov. 1971.

\_\_\_\_\_. Malahod Mud. *Mistério magazine de Ellery Queen*, Porto Alegre, n. 277, ago. 1972.

\_\_\_\_\_. Medéia. *Mistério magazine de Ellery Queen*, Porto Alegre, n. 275, p. 122-126, jun. 1972.

\_\_\_\_\_. As mortas. *Mistério magazine de Ellery Queen*, Porto Alegre, n. 281, p. 120-127, dez. 1972.

\_\_\_\_\_. O arquivo. In: LOPES, Moacir C. (Comp.). *Antologia de contistas novos*. 2 v. Vol. 2. Coleção Novíssimos. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971. p. 177-179.

\_\_\_\_\_. O banquete. In: LOPES, Moacir C. (Comp.). *Antologia de contistas novos*. 2 v. Vol. 2. Coleção Novíssimos. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971. p. 173-175.

#### **b) Outras referências:**

ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra*. Os autos do processo. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ANTÔNIO, João. *Ô Copacabana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. Merdunchos. In: *Casa de loucos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 53-60.

BANDEIRA, Manuel; ANDRADE, Carlos Drummond de. (Org.). *Rio de Janeiro em prosa & verso*. Vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. (Col. Rio 4 Séculos).

BARRETO, Lima. *Um longo sonho de futuro*: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CAILLOIS, Roger. De la féerie à la science-fiction. In: *Anthologie de la littérature fantastique*, Paris: Gallimard, 1966, p. 8-9.

CANDIDO, Antônio. A degradação do espaço. Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes das coisas e do

comportamento em 'L'assomoir', *Revista de Letras*, Assis, v. 14 (1972): 7-36.

CASTELLS, Manuel. *A questão urbana*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

COTIDIANO da cidade. Dir.: Luiz Eduardo Lerina. Prod.: CLM Vídeo/Rede Sesc Senac de Televisão, 2002. 50 min (aprox.), color.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Nascimento da prisão. Trad. Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977.

GIUDICE, Renata Del. Entrevistas realizadas em janeiro e fevereiro de 2004.

GOMES, Danilo. *Antigos cafés do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989.

MATTA, Roberto Da. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 6º ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MURICY, Katia. *A razão cética*. Machado de Assis e as questões de seu tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PARK, Robert Ezra. *A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano*. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. In: Velho, Otávio Guilherme. (Org.). *O fenômeno urbano*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 26-

67.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2ª ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

PRADO Jr., Bento. *Presença e campo transcendental. Consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: Edusp, 1988.

REBELO, Marques. A árvore. In: \_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 293-318.

\_\_\_\_\_. (Comp.). *Guanabara. Brasil, terra & alma*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.

RIBEIRO, Luiz César de Queiroz. *Segregação, desigualdade e habitação. A metrópole do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPPUR/UFRJ. Obtido em: [www.ippur.ufrj.br/observatorio](http://www.ippur.ufrj.br/observatorio). Acesso em: julho/2003.

RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes. Departamento Geral de Patrimônio Cultural. *São Cristóvão: um bairro de contrastes*. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Patrimônio Cultural; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1991.

SABINO, Fernando. Piscina. In: \_\_\_\_\_. *A mulher do vizinho*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962. p. 135.

SANTAMERA, Juan A. *Introducción al planeamiento urbano*. 2ª ed. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 1998.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. As tiranias da intimidade. Trad. Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Trad. Sérgio Marques dos Reis. In: Velho, O.G. (Org.). *O fenômeno urbano*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 11-25.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VELHO, Gilberto. A grande cidade brasileira: sobre heterogeneidade e diversidade culturais. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, n. 21, p. 49-50, 1986.

WILLER, Cláudio. *Volta*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. Trad. Marina Corrêa Treuherz. In: Velho, O.G. (Org.). *O fenômeno urbano*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 90-113.

### **c) Obras consultadas:**

ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. 5ª ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec/ Anna Blume, 2002. p. 211-362.

\_\_\_\_\_. O espaço e o tempo. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 3ª ed. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 243-276.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Coord. de Tradução: Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. Trad. David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

DELEUZE, Gilles. *Kafka*. Por uma literatura menor. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1994.

EPICURO; LUCRÉCIO. *O Epicurismo e "Da Natureza"*. Trad. Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Tecnoprint.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Guerra civil*. Trad. Marcos Branda Lacerda e Sérigo Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

FRANK, Joseph. *The idea of spatial form*. London: Rutgers University Press, 1991.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. 2ª ed. Trad. Ana Regina Lessa & Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1998.

HARDT, Michael. *Gilles Deleuze*. Um aprendizado em filosofia. Trad. Sueli Cavendish. São Paulo: Ed. 34, 1996.

HOHLFELDT, Antônio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

KENOSIAN, David M. *The labyrinth. A spatial paradigm in Kafka's 'Prozeß', Hesse's 'Steppenwolf' and Mann's 'Zauberberg'*. Dissertation, University of Pennsylvania, 1991.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades*. Conversações com Jean Lebrun. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1988.

LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa. (Orgs.) *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOUBET, Maria Seabra. *Estudos de estética*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

MARCONDES FILHO, Ciro. *A produção social da loucura*. São Paulo: Paulus, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1971.

NUNES, Benedito. Tempo. In: Jobim, José Luis. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 343-365.

PECHMAN, Robert Moses. (Org.) *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

REZENDE, Vera. *Planejamento urbano e ideologia*. Quatro planos para a cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

SAID, Edward W. *Elaborações musicais*. Trad. Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça*. O privado e o público na vida social e histórica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história*. Indagações na passagem para o modernismo. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVERMAN, Malcolm. *O novo conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SOETHE, Paulo Astor. *Ethos, corpo e entorno*. Sentido ético da conformação do espaço em *Der Zauberberg* e *Grande sertão: veredas*. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado em Letras). 201 f. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

STEINMETZ, Jean-Luc. *Littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. Paisajes, miniaturas, perspectivas. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2000.

**ANEXO: ARQUIVO GIUDICE**

1934 - Victor Marino Del Giudice nasce em 14 de fevereiro na cidade de Niterói. Filho de Marino Francisco Del Giudice e Mariannalia Del Giudice.

1939 - A família muda-se para o bairro de São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro.

1947 - Victor Giudice faz uma ponta no filme *Pinguinho de gente*, dirigido por Gilda de Abreu e produzido nos estúdios da Cinédia. O lançamento do filme acontece em 1949.

1949 - Em virtude de doença do pai, a família muda-se para cidade de Macaé.

1950 - O pai falece em 30 de outubro. Retorna com a mãe e a tia (Elza) para São Cristóvão.

1956 - Ingressa no curso de Estatística da Escola Nacional de Ciências Estatísticas, onde estuda até 1959.

1961 - Em fevereiro, casa-se com Leda de Azevedo Lima, vizinha e amiga de infância.

1962 - Presta concurso para o Banco do Brasil. É aprovado e toma posse em abril de 1963. Trabalha no Banco do Brasil por 22 anos até se aposentar.

1963 - Ingressa no curso de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, freqüentando-o até o terceiro ano.

1965 - Em julho, nascimento do primeiro filho: Maurício Del Giudice.

1968 - Falecimento da mãe.

1969 - Publicação do conto *O banquete*, no *Jornal do Escritor*, editado pelo escritor José Louzeiro. Após essa estréia, Giudice teve contos publicados em vários jornais e periódicos, como o *Suplemento Literário* do Minas Gerais, *Correio do Povo* de Porto Alegre, *Diadorim*, *Suplemento Literário* do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, *Suplemento da Tribuna* e *O Pasquim*.

1970 - Ingressa no curso de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), formando-se em 1975.

1970 - Começa a dar aulas de Literatura Brasileira e Portuguesa em cursos preparatórios para vestibular: em 1970 e em 1971, no Curso Maria Rytke; e de 1970 a 1973, no Curso Diplomados.

1970 - Em agosto, nascimento da filha: Renata Del Giudice.

1971 - Publicação, entre novembro de 1971 e dezembro de 1972, de vários contos na revista *Mistério magazine de Ellery Queen*, entre eles: *Ideogramas*, *Medéia*, *Malahod Mud* e *As mortas*.

1972 - Publicação de seu primeiro livro, *Necrológio*. Edições O Cruzeiro.

1975 - Muda-se para o bairro da Tijuca.

1975 - Começa a lecionar na Faculdade São Judas Tadeu, onde permanece até 1977.

1979 - Publicação do livro de contos *Os banheiros*. Editora Codecri.

1985 - Publicação de seu primeiro romance, *Bolero*. Editora Rocco.

1986 - Passa a ministrar cursos de teoria da significação e oficina de criação na Faculdade Hélio Alonso.

1989 - Publicação do livro de contos *Salvador janta no Lamas*. Editora José Olympio. O livro recebe o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) na categoria ficção.

1990 - Por volta dessa época, dá-se o rompimento (não-oficializado) do casamento com Leda, e Giudice passa a viver com Eneida Vieira Santos.

1991 - Montagem da peça *Ária de serviço*, no Centro Cultural do Banco do Brasil. Monólogo dirigido por Marco Antonio Brás e interpretado pela atriz Bete Mendes.

1994 - Publicação do livro de contos *O Museu Darbot e outros mistérios*. Editora Leviatã.

1995 - *O Museu Darbot e outros mistérios* recebe o Prêmio Jabuti na categoria livro de contos.

1995 - É contratado pelo *Jornal do Brasil* como crítico de música, sendo responsável pela coluna *Intervalo*.



1995 - Publicação do romance *O sétimo punhal*. Editora José Olympio.

1996 - Primeiras manifestações da doença que acarretaria sua morte.

1996 - Viaja para a Europa, realizando o antigo desejo de assistir ao Festival de Bayreuth, dedicado ao compositor Richard Wagner.

1997 - Depois de vários exames é diagnosticada a presença de um tumor cerebral. Victor Giudice permanece internado por quase um ano e falece em 22 de novembro.

1998 - Publicação na França de *Le Musée Darbot et autres mystères*. Editions Eulina Carvalho. Lançamento no Salão do Livro de Paris.

1999 - Publicação da segunda edição de *O Museu Darbot e outros mistérios*, acompanhada pelo romance inacabado *Do catálogo de flores* e por anotações do autor para *Do catálogo de flores*. Editora José Olympio.

2002 - Publicação da segunda edição de *O sétimo punhal*. Editora José Olympio.

\*\*\*

Principais fontes do anexo:

GIUDICE, Renata Del. Entrevistas realizadas em janeiro e fevereiro de 2004.

MATTOS, Carlos Alberto; SANTOS, Eneida Vieira; ALMEIDA, Floriano (responsáveis pela página eletrônica sobre Victor Giudice). *Victor Giudice*. Obtido em: [http://members.nbci.com/v\\_giudice](http://members.nbci.com/v_giudice). Acesso em: 2001.

MATTOS, Carlos Alberto. Victor Giudice e seus mistérios. In: GIUDICE, Victor. *O Museu Darbot e outros mistérios & Do catálogo de flores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. p. 13-21.

.....

Contato com o autor: André Scoville (almscov@yahoo.com.br)